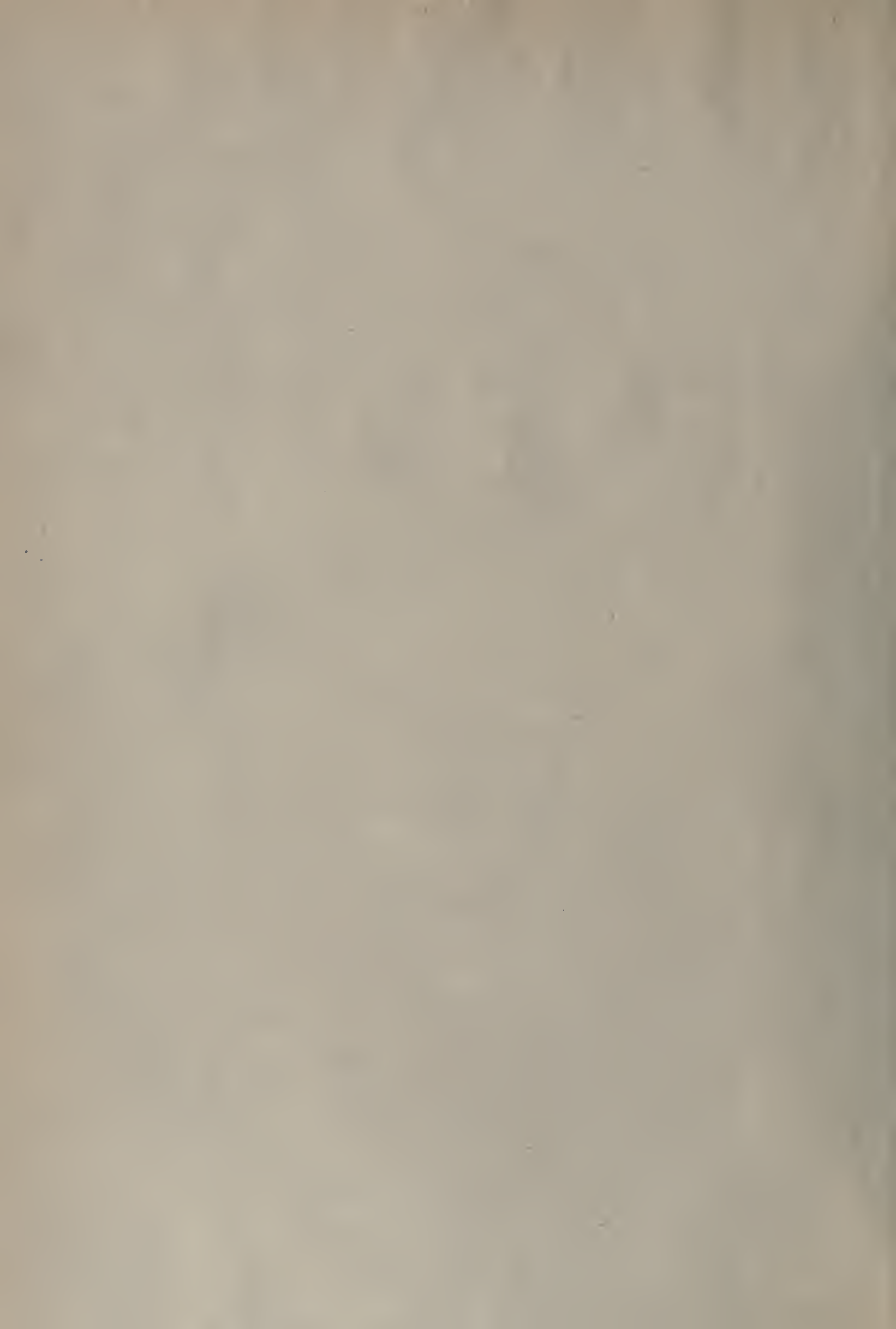
DIE KUNST



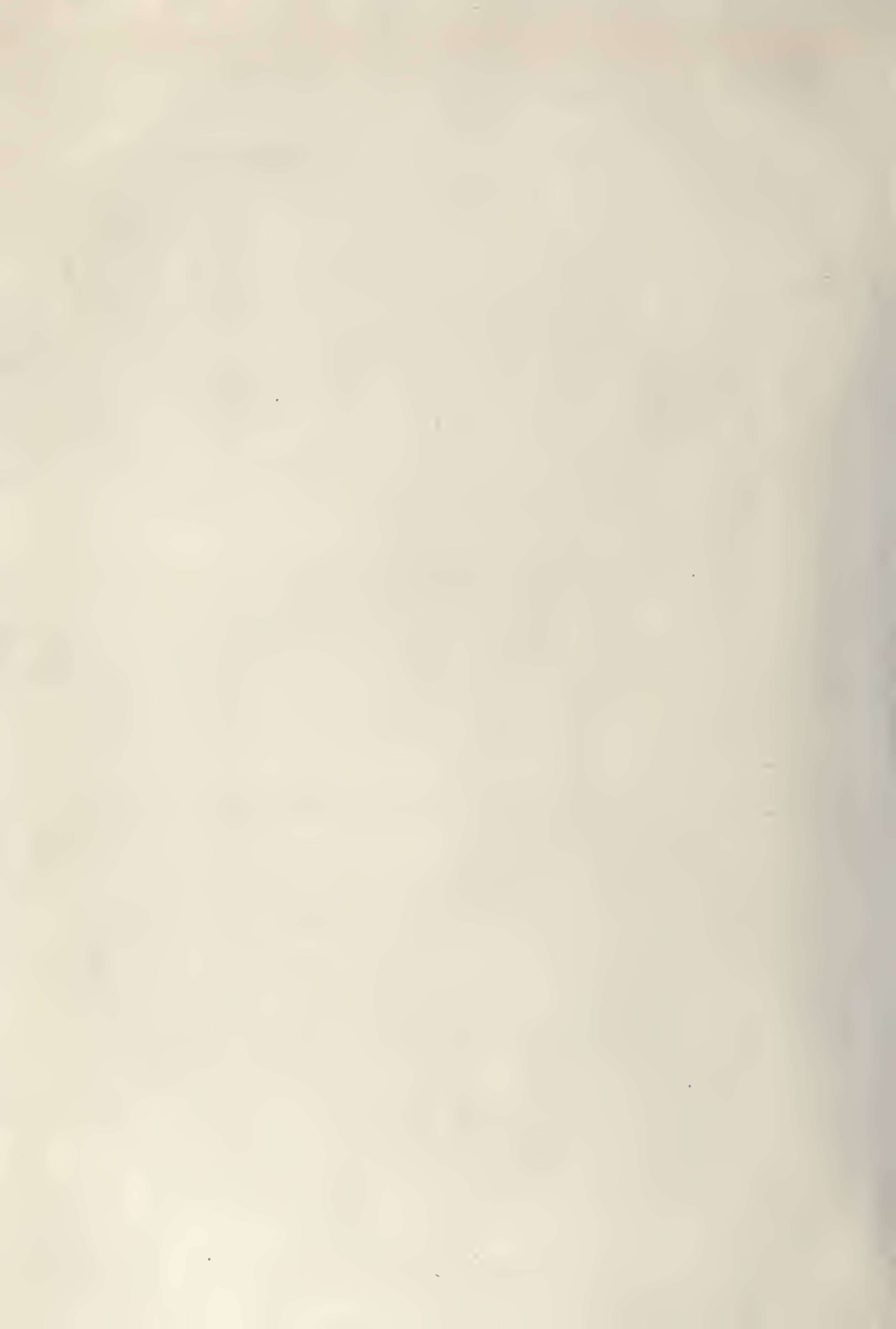






DIE KUNST

ACHTUNDDREISSIGSTER BAND



DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

ACHTUNDDREISSIGSTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

DER „DEKORATIVEN KUNST“

XXI. JAHRGANG



MÜNCHEN 1918

F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von F. Bruckmann A.G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

Seite

Textbeiträge

Seite

Abbildungen

ABBILDUNGEN

Sonderbeilagen

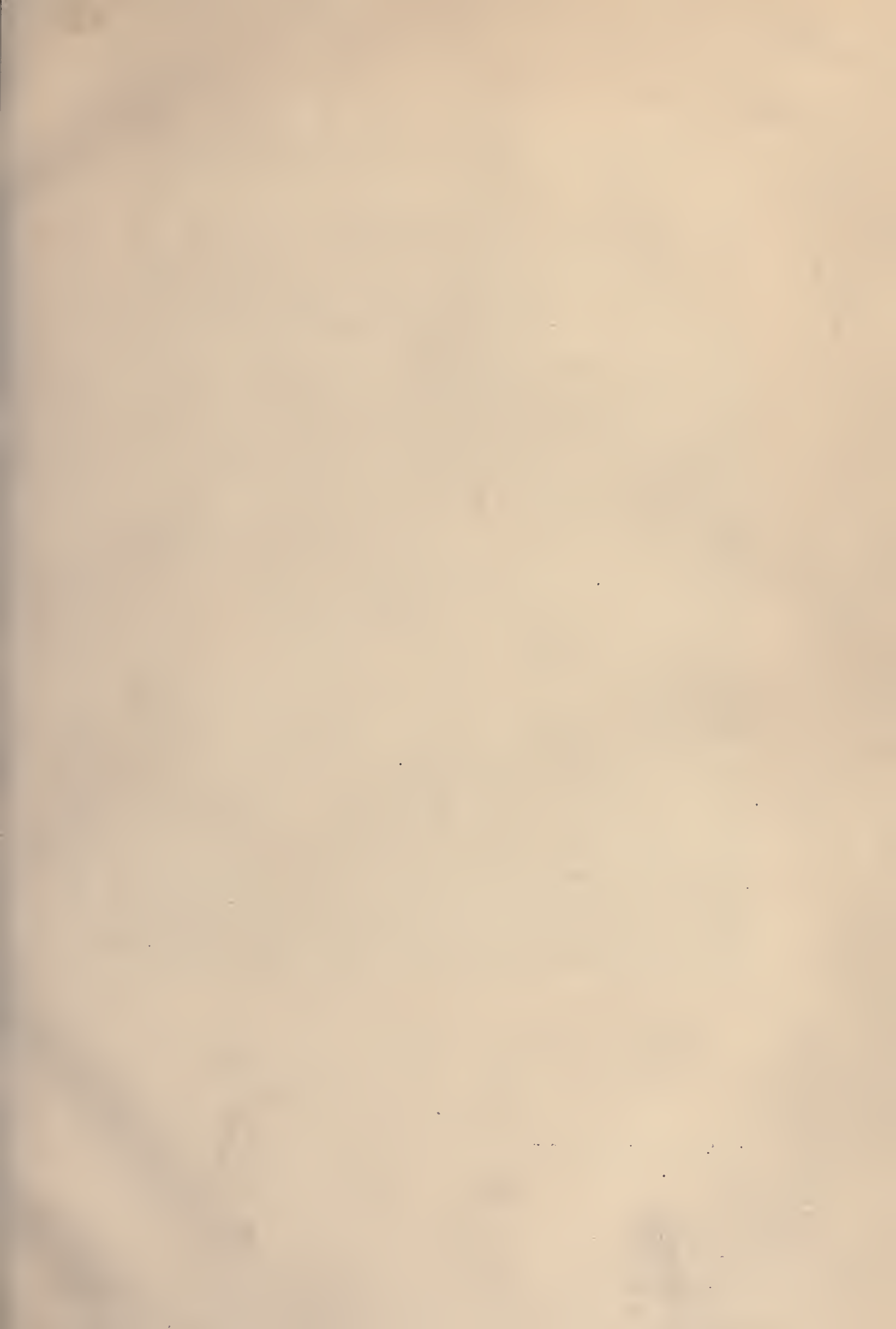
Sachregister

Namen-Verzeichnis

Orts-Register

Bücherbesprechungen

Gedanken über Kunst





ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS ROSZKOTHEN IN LOSCHWITZ (vgl. S. 1)



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN ▫ HAUS ROSZKOTHEN IN LOSCHWITZ, VON DER ELBE GESEHEN, MIT VORGELEGTEM TERRASSENGARTEN

VOM UMBAU ALTER HÄUSER

Künstlerische Umbauten sind für den Baukünstler oft viel schwerer als Neubauten. Sie sollen einem vorhandenen Bauwerk, das meist empfindungslos als Nutzbau auf den Boden hingestellt wurde, eine künstlerische Seele einhauchen, sollen einer schlummernden trägen Baumasse den schöpferischen Baugedanken schenken, den der ursprüngliche Baumeister nur in schwachen Andeutungen geahnt hat. Dabei hemmen oft die vorhandenen Bauteile, die geschont werden müssen, mit der ganzen Zähigkeit des Philistertums die wirklich einwandfreie harmonische Lösung des architektonischen Problems. Dazu kommt beim Bauherrn das vorgefaßte Urteil des Laien, daß Umbauten fast nichts kosten sollen. Sind Mauern, Decken, Fenster, Treppen und alle Hauptsachen nicht da? Was soll da ein Umbau viel kosten? Eine Schönheit aber haben manchmal die Häuser, die umgebaut werden sollen: sie stehen häufig in einer landschaftlich bevorzugten Umgebung. Ein lauschiger Park im Wiesengrund, ein Platz auf sonniger Höhe, von wo der Blick weit in die Runde schweift, weckt ganz unwiderstehlich in der Seele eines künstlerisch empfänglichen Bauherrn die Lust, das mißlungene Bauwerk einer älteren Zeit in Einklang mit der Natur und den stillen Gesetzen einer ewigen Schönheit zu bringen. Und hierin liegt das Verlockende auch für den modernen Baukünstler großen Stils: aus einer schlechten Anlage einen „Baukristall" zu schaffen, der eins ist mit der umgebenden Natur. Zwei solche Umbauten aus den letzten Jahren wollen wir hier wiedergeben.

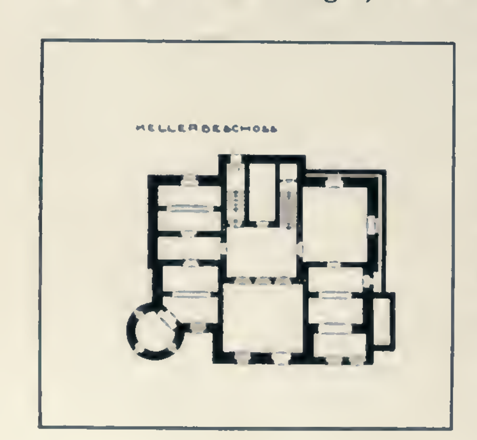
Das Haus Wiede in Trebsen an den sanft geschwungenen buschigen Hügeln der Mulde sowohl wie das Haus Roßkothen auf den schimmernden Loschwitzer Höhen waren beide erbaut in der schlechtesten Zeit, die die deutsche Kunst gesehen hat. Die Dresdener Architekten Lossow & Kühne erhielten den Auftrag, sie aus völlig unkünstlerischen und unorganischen Gebilden zu vornehmen, bürgerlich-behaglichen Wohnsitzen umzugestalten. Von dem ursprünglichen Zustand des Hauses Wiede in Trebsen geben die Abbildungen auf Seite 10 einen Begriff. Das Haus zeigt die Fehler von Vorstadtvilla und schlechtem Landhaus vereint. Aus zwei innerlich unverbun-



HAUS ROSZKOTHEN: GARTENANSICHT UND GRUNDRISSE VOR DEM UMBAU (VGL. S. 5)

denen Bauteilen bestehend, erschreckend ärmlich in seinen Verhältnissen, war der ursprüngliche Bau mit zwei äußerlichen Schmuckelementen behaftet: dem spitzen Fachwerk-Giebel und dem geradezu aufdringlich wirkenden Fachwerk-Erker mit der Zwiebelbekrönung. Die Kunst des Architekten, obschon an den vorhandenen Zustand gebunden, schuf hier Klarheit, Schönheit und Einheitlichkeit. Zunächst verschwand das zu dünne und häßliche Fachwerk im Giebel; ihm folgte der naseweise Erker. Der die Schauseite unruhig und klein machende Rücksprung wurde ausgeglichen; eine frühere dürftige Loggia wurde zu einem geräumigen Wintergarten umgestaltet. Nun bot das Haus Wiede in der Front nach dem Park den Anblick eines wirklichen, gut bürgerlichen Heims, das im Grün der Wiesen und den Blätterkronen des Gartens freundlich und behäbig eingebettet dalag. Um die Breitenentwicklung, die im Bau vorherrschte, noch mehr zum Ausdruck zu bringen, wurde nach dem Garten zu noch eine große Terrasse mit breiter Treppe vorgelegt. Der Putz des Hauses ist graubraun; die Fensterumrahmungen sind ein wenig heller, die Klappläden und Holzgeländer grün, die Ziegeln rot. Die Abbildungen der Seiten 11 und 12 geben einen deutlicheren Begriff von dem Hauptteil der Fassade. Hier tritt namentlich der halbrunde Wintergarten mit dem großen Balkon im ersten Stock charakteristisch hervor, während die drei großen Rundbogenfenster im Erdgeschoß den Hauptraum des ganzen Bauwerks erkennen lassen.

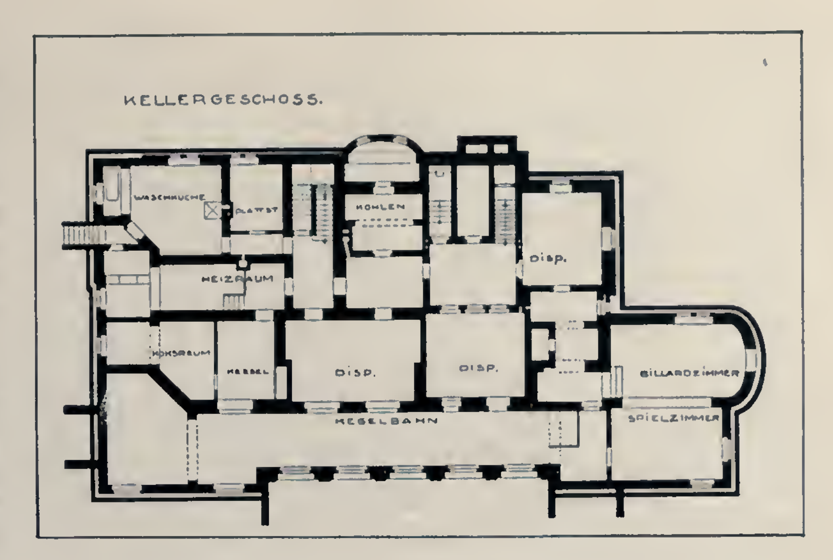
Der Eingang (Abb. S. 13) ist bei dem Umbau an der Rückfront belassen und mit einem Kupferdach überdeckt. Man gelangt zunächst in die Halle, der dadurch eine größere Behaglichkeit gegeben wurde, daß den dürftig schwachen Fensterlaibungen durch Einbauten Tiefe und Behäbigkeit gegeben wurden. Von der Halle kommt man in den anstoßenden Empfangsraum (Abb. S. 16). Auch hier ist wie bei der Halle aus zwei früheren kleinen Räumen ein stattlicher und für edle Geselligkeit geeigneter Raum geschaffen worden. Die Decke ist weiß und durch Stuckornamente aufgeteilt. Die Wandbespannung ist hellgrau, mit aufgemaltem zartem Muster in blassem Grün, Grau und Silber. Auch die Farbgebung für die Möbel

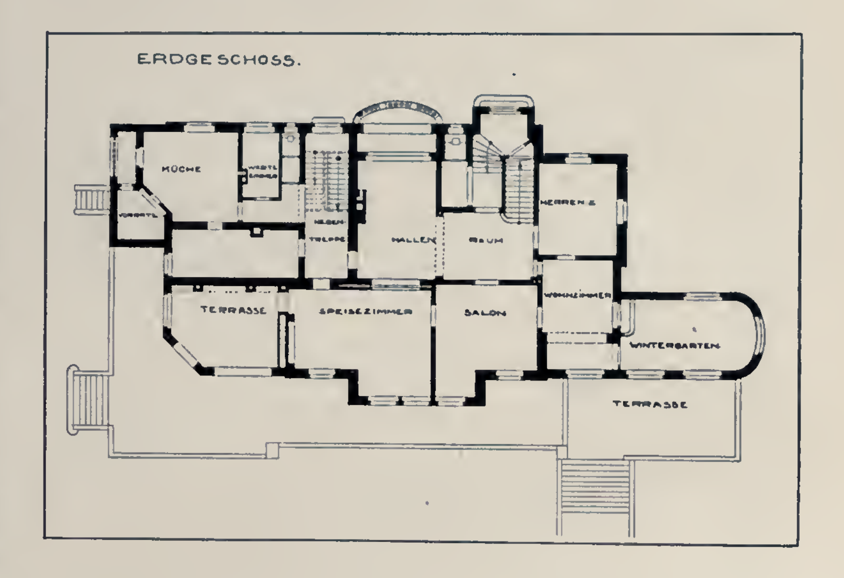


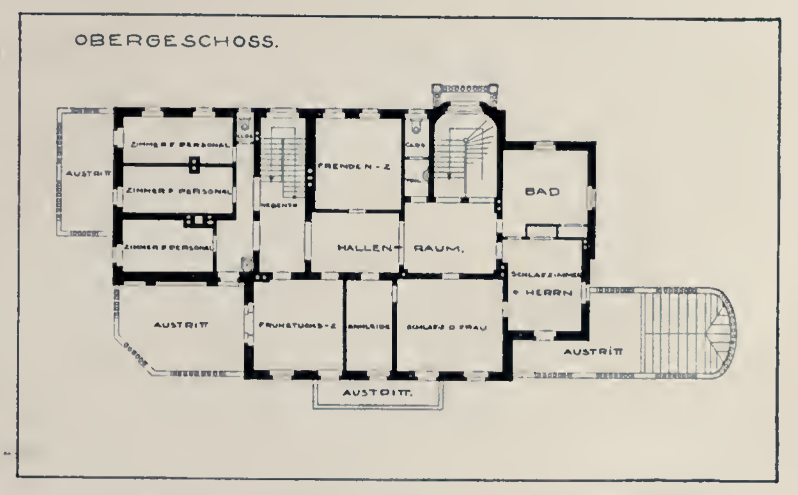


in Mahagoniholz bewegt sich durchaus in den angegebenen Schattierungen. Das Eßzimmer (Abb. S. 15) zeigt die erfahrene Hand des Innenkünstlers wohl in der überzeugendsten Weise. Hier hat erlesene Kunst aus einem schmalen unansehnlichen Eßraum ein saalartiges, gediegenes, einem Schloß zur Zierde gereichendes Tafelzimmer geschaffen. Durch Einbauten scheinen die Mauern verstärkt. Die Wände bedeckt eine altgoldbraune, streng gemusterte Wandbespannung; die Möbel aus graubraunem Eichenholz zeigen einen schwarzgrundigen geblümten Gobelinstoff. Die Fensterlaibungen sind mit Holz verkleidet, mit altgoldfarbigen Vorhängen, die Fenster selbst tief herabgezogen. Die übrigen Räume zeigen die Klarheit wohldurchdachter Grundrisse und alle Vorzüge moderner gesundheitlicher und praktischer Einrichtungen.

Ebenso, nur in erhöhtem Grade, wurde das Haus Roßkothen baukünstlerisch völlig umgeschaffen. Hier bot allerdings die Lage ganz außerordentliche Vorzüge, denn das Haus schaut von den villenübersäten Höhen der Loschwitzer Berge herab auf den Elbstrom. Da galt es zu volleren, reicheren Klängen zu greifen und ein baukünstlerisches Werk zu schaffen, das nach der Elbseite zu mit gebrochenen Treppen, Laubengängen und Terrassen inmitten eines hundertjährigen Baumbestandes den ausgesprochenen Eindruck eines stattlichen Herrensitzes weckt. Auch hier zeigte sich der ursprüngliche Bau als ein außerordentlich poesieloser Kasten, der aus gelben Rohbauziegeln empfindungslos auf das Plateau hingestellt







GRUNDRISSE DES HAUSES ROSZKOTHEN NACH DEM UMBAU



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS ROSZKOTHEN: SEITENANSICHT

war (Abb. S. 2). Es war die übliche, aus Maurermeisterhänden hervorgegangene Normalvilla ohne Charakter, ohne Stimmung, ohne wahre Behaglichkeit. Der Wille des Bauherrn, vereint mit der Kunst des Architekten, hat hier durch den Umbau ein wahres Wunder geschaffen. Kaum glaubt man, wenn man die Rückseite nach dem Plateau betrachtet, daß es sich hier um den nämlichen Grundbau handelt (Abb. S. 5). Gewisse Anlagen des Grundrisses, insbesondere auch der Dachkonstruktion, mußten natürlich hier, wie auch beim Hause Wiede beibehalten und beachtet werden, um die Kosten in vernünftigen Grenzen zu halten. Aber welche Behaglichkeit, welche reiche Fülle, welche gediegene Eigenart strömt dieser schloßartige moderne Bau des Hauses Roßkothen mit seinen ruhigen architektonischen Verhältnissen aus! Der ursprüngliche Baukern hat sich bis zur Unkenntlichkeit versteckt. Der Mittelbau mit fünf Fensterachsen, mit halbrundem, auf Säulen ruhendem Balkon, und einem durch Bogenlinie abgeschlossenen Giebel, wird rechts und links von zwei Rücksprüngen eingefaßt. Eine gedeckte Terrasse, auf der einen, eine Gartenhalle auf der anderen Seite schließen sich an. Ein gewalmtes Dach mit kupfernem Dachreiter krönt das Ganze und gibt ihm ein schloßartiges Gepräge. Das Haus zeigt naturfarbigen Putz, rotes Ziegeldach und grüne Klappladen. Charakteristisch ist für die Anlage die bewußte und beabsichtigte Betonung der Horizontale, die wegen der Gestaltung und Höhe des Elbufers erwünscht war. Die Abbildung auf Seite 1 gewährt einen Blick auf die Elbfront und zeigt, wie das Gebäude mit seinen Terrassen und Treppen völlig organisch und zwanglos aus seiner gärtnerischen Umgebung herauswächst. Die Verbindung von Haus und Garten, die bewußte Fortleitung des architektonischen Gedankens in den Gartenanlagen erkennt man in der Abbildung der Seite 4 auf das deutlichste. Wie hier der Garten mit den alten Bäumen, dem Wasserbecken, dem Säulengang, dem Rasenteppich nur eine Erweiterung der Räume des licht- und luftumgebenen Landhauses ist, kann als mustergültig bezeichnet werden. Die wahre Großartigkeit, die ganz einzigartige Schönheit des Hauses Roßkothen aber erhält der Bau erst durch die nach der Elbe zu auf den Abhängen befindlichen großen Terrassenanlagen. Die Abbildung auf Seite 1



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

HAUS ROSZKOTHEN: GARTENANSICHT (VGL. S. 2)



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS ROSZKOTHEN: TERRASSENTREPPEN



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS ROSZKOTHEN: PFÖRTNERHAUS UND AUTOHALLE

gibt davon einen annähernden Begriff. Wie in den besten Vorbildern italienischer Gartenarchitektur, nur echt deutsch und heimatlich empfunden, ist die Schönheit des Geländes erkannt und gesteigert. Zwei gewaltige Eichbäume stehen auf halber Bergeshöhe. Sie umschloß der Gartenarchitekt mit liebevoller Sorgfalt. Das Haus, der Garten, die Terrassen sind nach diesen beiden Baumriesen komponiert. Die Stellung dieser beiden Eichen, auf welche die auf Seite 6 abgebildete Freitreppe führt, war auch maßgebend für die Verlegung des Schwerpunktes der Anlage gerade zwischen diesen beiden, sozusagen „architekturgebenden" Bäumen. Vom Elbstrom aufblikkend, sieht man Haus Roßkothen in der Höhe eingefaßt von diesen beiden mächtigen Baumkronen, wie einen vornehmen Landsitz aus alter Zeit, der alle Bequemlichkeiten und Vorteile der heutigen Wohnungskunst besitzt.

Durch den Eingang an der Rückfront, der Vorfahrtsseite, treten wir in die Diele, den Mittelpunkt der ganzen Anlage mit Kamin, behaglichem Eckplatz, schlichten holzverkleideten, hellgraubraunen Wänden und weißem Putz (Abb. S. 8). Der Hauptschmuck ist der Porphyrkamin mit interessanter Stuckhaube (Abb. S. 14). Die dekorativ am schönsten ausgestatteten Räume sind der sich anschließende Empfangssalon und das Speisezimmer.

An den Empfangsraum schließt sich rechts die langgezogene Pflanzenhalle an, durch die, ebenso wie durch die auf der anderen Seite befindliche Loggia, in der Außenarchitektur eine möglichst große Längenentwicklung des Gebäudes erstrebt werden sollte, die im Hinblick auf die Albrechtsschlösser, die für die Bauten auf den Loschwitzer Höhen einen gewissen Maßstab für die Gebäude geben, in dieser Richtung notwendig war. An das Eßzimmer stößt links die halbgeschlossene Loggia. Im ersten Geschoß befindet sich hier ein großer Balkon, der neben dem Frühstückszimmer liegt, mit herrlichem Ausblick über das Stadtbild von Dresden. Von überall hat man aus den Fenstern, von den Terrassen und den gärtnerischen Anlagen das prächtigste landschaftliche Bild.

Von den Nebengebäuden gibt die Abbildung auf Seite 7 eine Anschauung. Pförtnerhaus und Autohalle sind, wie die Anlage zeigt, in geschickter Weise aus den Geländeverhältnissen heraus entwickelt.

F. KUMMER



ARCH. LOSSOW & KOHNE-DRESDEN

HAUS ROSZKOTHEN: HALLE. HELLGRAUBRAUNE VERTÄFELUNG



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN — Wandmalerei von Wilhelm Ueberrück, Dresden — HAUS ROSZKOTHEN: KEGELSTUBE



HAUS WIEDE IN TREBSEN — GARTENANSICHT UND GRUNDRISZ VOR DEM UMBAU

VOM ÄUSZEREN DES HAUSES*)

Im allgemeinen ist der Bauherr der Ansicht, daß die äußere Gestaltung des Hauses Sache des Architekten sei, daß er davon nichts verstände. Aber eine Sorge pflegt ihm merkwürdigerweise von Anfang an am Herzen zu liegen, es ist die Sorge um den Stil. Die Frage, in welchem Stil das Haus zu bauen sei, wird gewöhnlich schon bei der ersten Verhandlung an den Architekten gerichtet. Viele Bauherren kommen auch gleich mit dem Wunsch nach einem bestimmten Stil heran. Am meisten „gefragt“ ist in unseren Tagen der Biedermeierstil; Biedermeier wird von einem gewissen Teil des Publikums für den Gipfel des Geschmackes gehalten; es scheint eine wahrhaft berückende Wirkung auf seine Verehrer auszuüben. Andere wieder wollen französischen Stil, holländischen, süddeutschen, Schweizer Stil. Der Bauherr setzt voraus, daß selbstverständlich auch den Architekten, sobald er an den Entwurf eines Hauses denkt, in allererster Linie derartige Stilsorgen bewegten. Demgegenüber muß gesagt werden, daß sich die Frage der Gestaltung des Hauses in der Vorstellung jedes wirklich ernst schaffenden Baukünstlers völlig anders abspielt. Stilgesichtspunkte liegen ihm ganz fern, sie sind für ihn ein überwundener Standpunkt. Nur das Publikum ist heute noch stilwütig. Was der Architekt, abgesehen von der Erfüllung des Bedürfnisses, erstrebt, ist nicht, einen historischen, einen ausländischen oder etwa den sogenannten „modernen“ Stil anzuwenden, sondern gute Architektur zu machen. Worin gute Architektur besteht, darüber gibt es im allgemeinen kaum zweierlei Meinungen. Geschlossener, wohlgeordneter Aufbau der Massen, gute Verhältnisse im ganzen und im einzelnen, Einheitlichkeit des Bauwerkes in Form und Farbe, das sind einige Kennzeichen der guten Architektur. Der Architekt erstrebt darüber hinaus, das innere Wesen des Bauwerkes in

ERDGESCHOSS

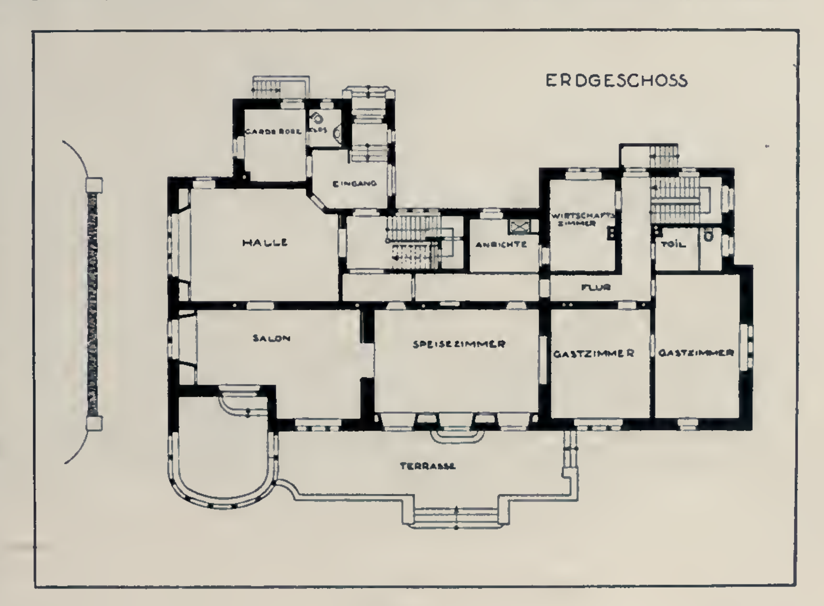
*) Aus: Hermann Muthesius, Wie baue ich mein Haus? — Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.



HAUS WIEDE IN TREBSEN GARTENANSICHT UND GRUNDRISZ NACH DEM UMBAU

dessen äußerer Erscheinung sich treu widerspiegeln zu lassen; er verabscheut jede Vortäuschung falschen Scheines; er wünscht das gewählte Baumaterial so zu verwerten, daß es die beste künstlerische Wirkung ausübt; er fühlt schließlich sich vor die Aufgabe gestellt, das Haus so in seine Umgebung, insbesondere in die Landschaft, zu stellen, daß es sich dieser natürlich und selbstverständlich einfügt, gewissermaßen mit ihr verwachsen erscheint. Im besonderen liegt ihm auch daran, Haus und Garten zu einer Einheit zu verschmelzen, dergestalt, daß beide in natürlicher Weise ineinander übergehen. Wenn er alle diese Aufgaben erfüllen will, so sieht er sich Anforderungen gegenübergestellt, die seine ganze Hingabe erfordern. Die architektonische Gestaltung ist ja nicht eine ganz freie künstlerische Tätigkeit, wie sie der Maler und Bildhauer ausübt, sondern sie ist eingeschränkt durch bestimmte Forderungen des Bauherrn, durch die Baukosten, durch die besondere Art und Natur des Bauplatzes, durch die Baustofffrage und viele andere Wirklichkeiten. Wenn auch diese Einschränkungen für den schöpferischen Architekten kaum eine Fessel bedeuten, er vielmehr gerade aus den gegebenen Bedingungen heraus eine reizvolle Architektur schaffen kann, so bleibt ein Bauwerk, besonders aber ein Wohnhaus, eine von gegebenen Größen abhängige Leistung.

Die architektonische Gestaltung ist jene besondere Tätigkeit des Architekten, die darauf ausgeht, bei voller Erfüllung des Bedürfnisses doch Schönheit zu erreichen. Von vornherein ist daran festzuhalten, daß das Bedürfnis stets unantastbar in erster Reihe steht. Ausgleichsversuche zwischen Zweck und Form sollen niemals den praktischen Gebrauch des Hauses beeinträchtigen. Diese Forderung kann um so eher aufgestellt werden, als es stets möglich ist, zur Schönheit zu gelangen ohne Unpraktisches zu schaffen. Meistens gibt es verschiedene Wege, das Bedürfnis zu decken; der Architekt wird denjenigen wählen, auf dem sich eine gute Wirkung erzielen läßt. Aber etwa dem Bedürfnis Zwang anzutun oder es ganz zu unterdrücken, nur um eine schöne Architektur zu erreichen, heißt das Pferd am Schwanze aufzäumen.



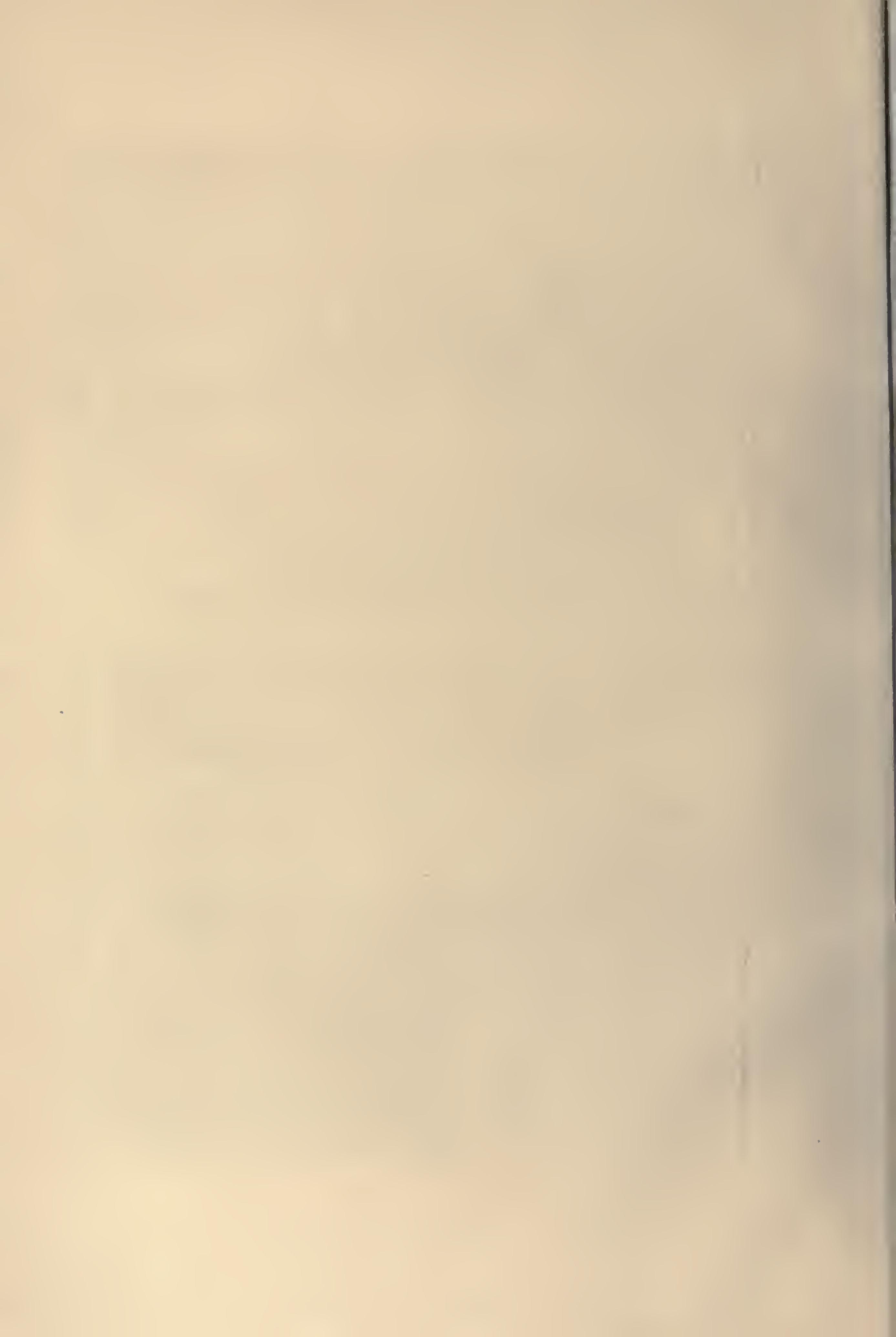


ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS WIEDE: GARTENANSICHT; BLICK AUF DEN WINTERGARTEN



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

HAUS WIEDE: GARTENANSICHT UND TERRASSE





ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

HAUS WIEDE: HAUPTEINGANG UND DIELE



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS ROSZKOTHEN: KAMIN IM HERRENZIMMER

Stuck-Haube modelliert von Bildhauer Rudolf Born-Dresden



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS WIEDE: SPEISEZIMMER

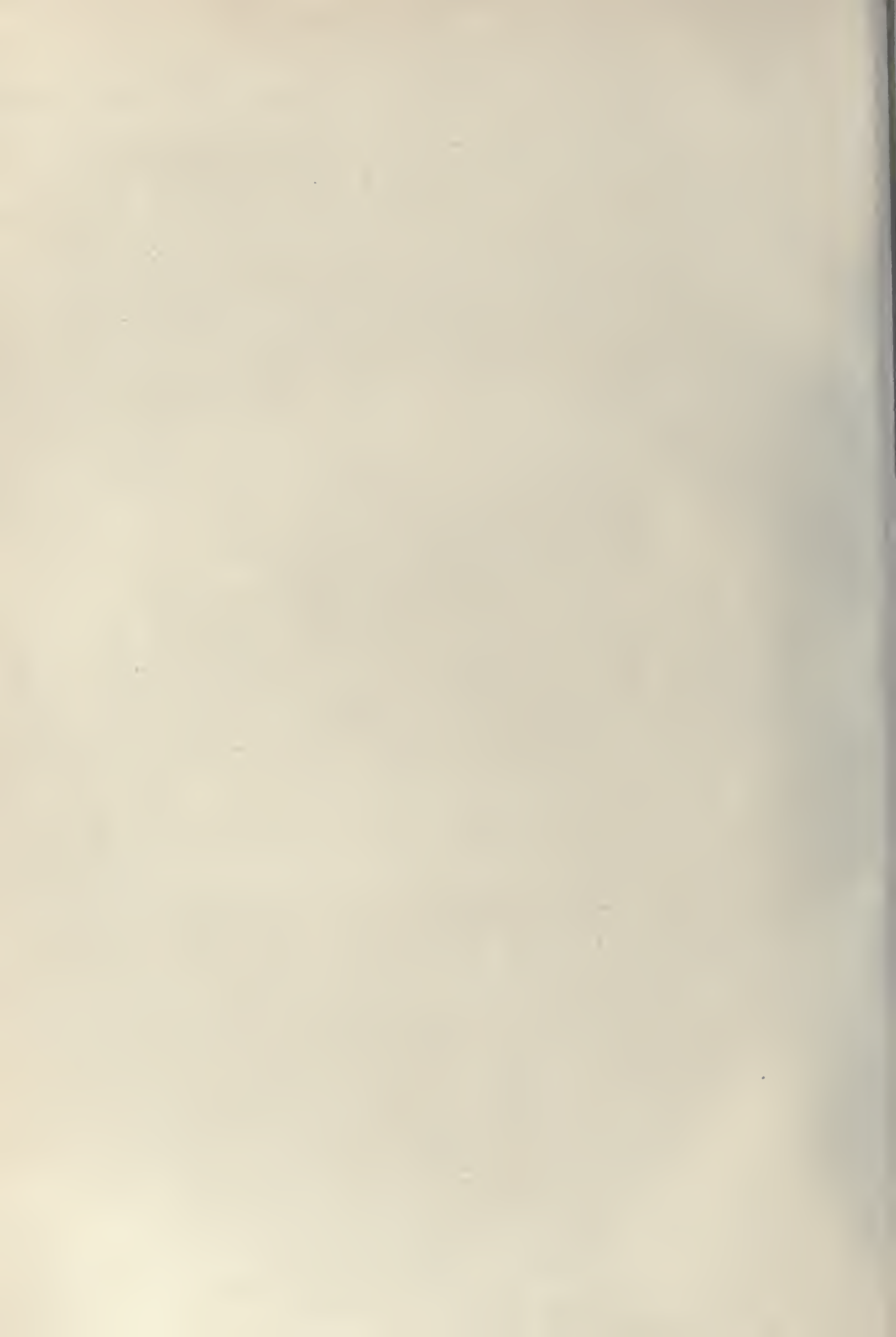


ARCH. LOSSOW & KOHNE-DRESDEN HAUS WIEDE: EMPFANGSZIMMER



BRUNO PAUL-BERLIN WOHNZIMMER

Aus: Joseph Popp, Bruno Paul. — Verlag F. Bruckmann A.-G., München





BRUNO PAUL FESTSAAL

Aus: Joseph Popp, Bruno Paul. — Verlag F. Bruckmann A.-G., München

EINE BRUNO PAUL-MONOGRAPHIE*)

Unter den gestaltenden Künstlern, die im letzten Jahrzehnt vor dem Kriege den Ruhm deutschen Schaffens in die Welt trugen, und die sich mit genialer Kraft darum mühten, den großen deutschen Stil zu finden, steht Bruno Paul in erster Reihe. So interessant seine Entwicklung und so lehrreich seine Anfänge, so stolz stellt sich seine Meisterschaft dar. Im Gegensatz zu manchem Mitstrebenden hat sich Paul nie in Manier und in eine Düsternis verrannt, die von den allerneuesten kritischen Bonzen als letzte Offenbarung ausposaunt wurde und doch in Wahrheit oft mehr krampfiges Getue als lächelnde Kunst war. Allen seinen Schöpfungen wohnt, auch wenn sie ins Gewaltige wachsen, jene heitere Grazie inne, die auf den ersten Blick gefangen nimmt. Paul ist der Mann echt germanischer, kraftvoller Anmut; das weise Schillerwort paßt auf ihn wie auf keinen zweiten Bildner. Stark in der Grunderfindung, ohne Theaterwucht, verschwenderisch in geistvollen Einzelheiten, ohne überladen zu sein — so stellen sich seine Bauten dar. Das Raum-Innere stattet er mit der neu erwachten, eifrigen Handwerksliebe aus, die unsere alten Werkkünstler so hoch über den folgenden Jahrhundertsdurchschnitt stellten und die in Wahrheit der beste Beweis für echtes Künstlertum ist. Man muß sich eingehend in diese Fülle der Erscheinungen versenken, in all den quellenden Reichtum seines Schaffens, um den gedanklichen und technischen Hochstand seiner Leistungen nach Gebühr würdigen zu können. Paul hat durch seine künstlerischen Taten allerlei fremdländischen Geschmack in verhältnismäßig kurzer Zeit entscheidend besiegt und uns von der Pariser Vorherrschaft glücklicher befreit, als die Freunde deutscher Kunst je hoffen durften. Möge ihm und uns seine Muse weiter hold sein!

*) Bruno Paul. Ein Album mit 310 Abbildungen in Mattdruck, 4 farbigen Beilagen und 5 Mezzotinto-Tafeln. Von Dr. Josef Popp. — Verlag F. Bruckmann A.-G., München. Geb. 30 M.



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

KAMINECKE EINES WOHNZIMMERS

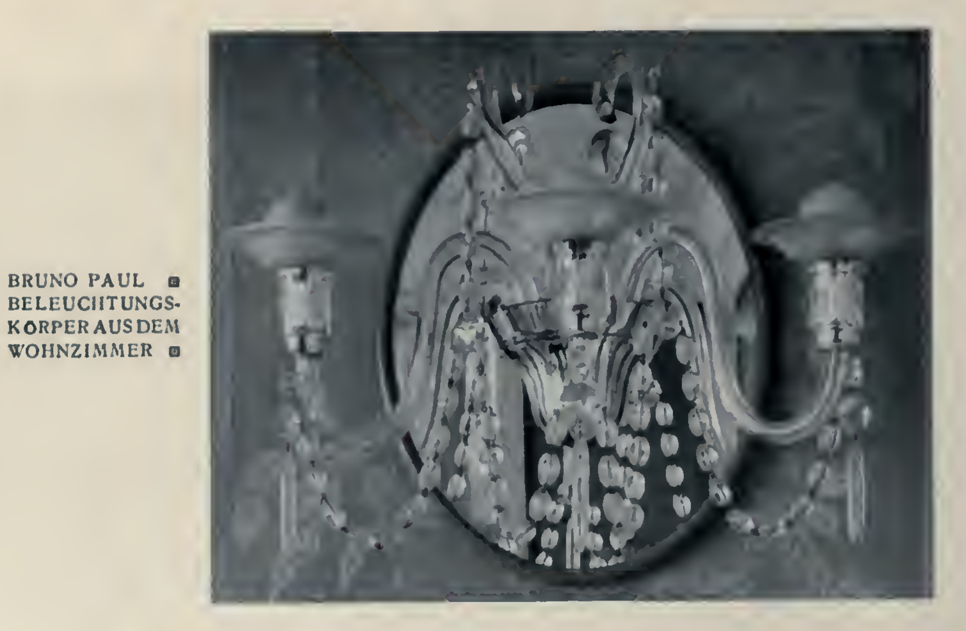
Aus: Joseph Popp, Bruno Paul. – Verlag F. Bruckmann A. G., München



BRUNO PAUL-BERLIN

Aus: Joseph Popp, Bruno Paul. — Verlag F. Bruckmann A.-G., München

WOHNZIMMER
(vgl. farb. Beil.)



BRUNO PAUL ▫ BELEUCHTUNGS-KÖRPER AUS DEM WOHNZIMMER ▫

Aus: Joseph Popp, Bruno Paul Verlag: F. Bruckmann, München



GEORG MENDELSSOHN-HELLERAU GETRIEBENES METALLGERÄT

TREIBARBEITEN VON GEORG MENDELSSOHN

Auch als Handwerker, auch ohne einen einzigen Gehilfen kann man Fabrikbetrieb haben. Die Fälle sind gar nicht so selten, daß Leute Einzelstücke, eins nach dem anderen herstellen und eigentlich immer dieselbe Type fabrizieren. Sie klischieren sich selbst und nutzen ein paar Handgriffe, um mit kleinen Variationen, die gerade genügen, den Käufer bei der Meinung zu erhalten, er erstehe eine individuelle Arbeit, eigentlich immer das Gleiche herzustellen. Wir sind schon froh, gegenüber der Typenarbeit der Maschine, die unser Schicksal ist, gelegentlich einmal solch Sonderstück zu erhalten. Aber es wäre eine arge Selbsttäuschung, — der leider zu viele verfallen — diese Handarbeit der alten Handwerksarbeit gleichzusetzen. Gewiß, die war oft auch schematisch, da hat man oft auch nichts anderes getan als fabriziert, aber die Leistungen, die uns als Kostbarkeiten überliefert worden sind, die den besonderen Reiz des Handwerklichen uns so schätzbar gemacht haben, sind doch von anderer Art. Was diese Dinge denkwürdig machte und vorbildlich sein läßt, ist, daß man spürt, wie da einer frisch an seine Aufgabe herankam, wie es ihm Freude gemacht hat, an irgend einem Material seine eigensten Fähigkeiten zu erproben, eine Wirkung zu erreichen, die noch keiner — auch er selbst nicht — zu erreichen vermochte. Es war Verlangen dabei, zu schaffen, sich mit dem Werkzeug schöpferisch zu betätigen, etwas, was Dokumentation einer Menschlichkeit ist, zu vollbringen. Das konnte in der Richtung des Technischen liegen, dem man neue Möglichkeiten abzuringen versuchte; es konnte als eigenartiger Einfall, als Phantasie und ungewöhnliche Erfindungsgabe zum Ausdruck gelangen; es konnte schließlich auch in der Richtung des Geschmacklichen gelegen sein, das man auf überraschendste Weise zu steigern bemüht war.

Etwas von diesem Handwerksgeist lebt weiter in den Treibarbeiten Georg Mendelssohns, der in Hellerau eine Werkstatt hat, die wirklich Werkstatt im alten Sinne ist. Mendelssohn gehört nicht zu denen, die ein Handwerk erlernen und dann mit ein paar angelernten Handgriffen Bestellungen auszuführen verstehen, indem sie herstellen, was Wunsch



GEORG MENDELSSOHN GETRIEBENER MESSINGTELLER

oder Mode von ihnen gerade verlangen. Er ist einer von jenem anderen Schlag, der im Grunde für niemanden anders als für sich arbeitet, der in all sein Tun etwas Eigenes und Besonderes hineinzulegen begehrt. Mendelssohn ist ein zu gepflegter Mensch, um darauf versessen zu sein, durch Originalität zur Geltung zu kommen. Er ist sich bewußt, Luxus zu schaffen für Menschen, die sich mit gewählten, aber doch unaufdringlichen Dingen umgeben möchten. Er weiß, daß so eine Schale oder ein Teller auf einem gut gedeckten Tisch sich muß sehen lassen können; aber er sieht seine Aufgabe noch nicht darin, mit solcher Tugend des Nichtanstoßens etwas geleistet zu haben. Ueber dem Material und dem Werkzeug wird er spekulativ. Da er es als Reiz empfindet, eine Metallfläche durch die Spuren des Hammerschlages zu beleben, macht er sich daran, verhältnismäßig dicke Messingplatten zu bearbeiten, auf denen sich dann wirklich eine Oberfläche ergab, reizvoll und vielartig bewegt wie das Wogen des Meeresspiegels. Er sieht hinüber nach dem Buchbinder, der mit seinen Stempeln große Flächen so trefflich aufzuteilen vermochte, und er schafft sich Punzen, die dann so überraschende Bordüren ergeben. Aus strengen geometrischen Abstraktionen, die ihm zunächst tektonischen Halt geben, kommt er zu einer immer freieren Entfaltung des Ornamentalen, zu Reichtum an Ausdruck. Ein Teller wie der mit dem Harlekin und der Colombine zeigt ihn in der Nähe der neuesten Bestrebungen in den freien Künsten, ohne daß in solcher Annäherung das für Mendelssohn Charakteristische zu suchen wäre. Wesentlicher ist das Bemühen um das Besondere, das aus jedem



GEORG MENDELSSOHN — GETRIEBENER MESSINGTELLER

Stück spricht, dieser echte Handwerksgeist, der sich unablässig Probleme stellt, nicht aber, wie so oft, problematisch bleibt, sondern jeden dieser Versuche in eine Sphäre hineinhebt, die über dem Nur-Werkstattgerechten im Gesellschaftlichen liegt. Was man an diesen Treibarbeiten von Mendelssohn zu erleben vermag, ist Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes, und zugleich haben sie doch die Bescheidenheit, die einem Gerät der täglichen Umgebung zusteht. Sie stören nicht und schenken doch immer wieder neuen Reiz. P. THIECKE

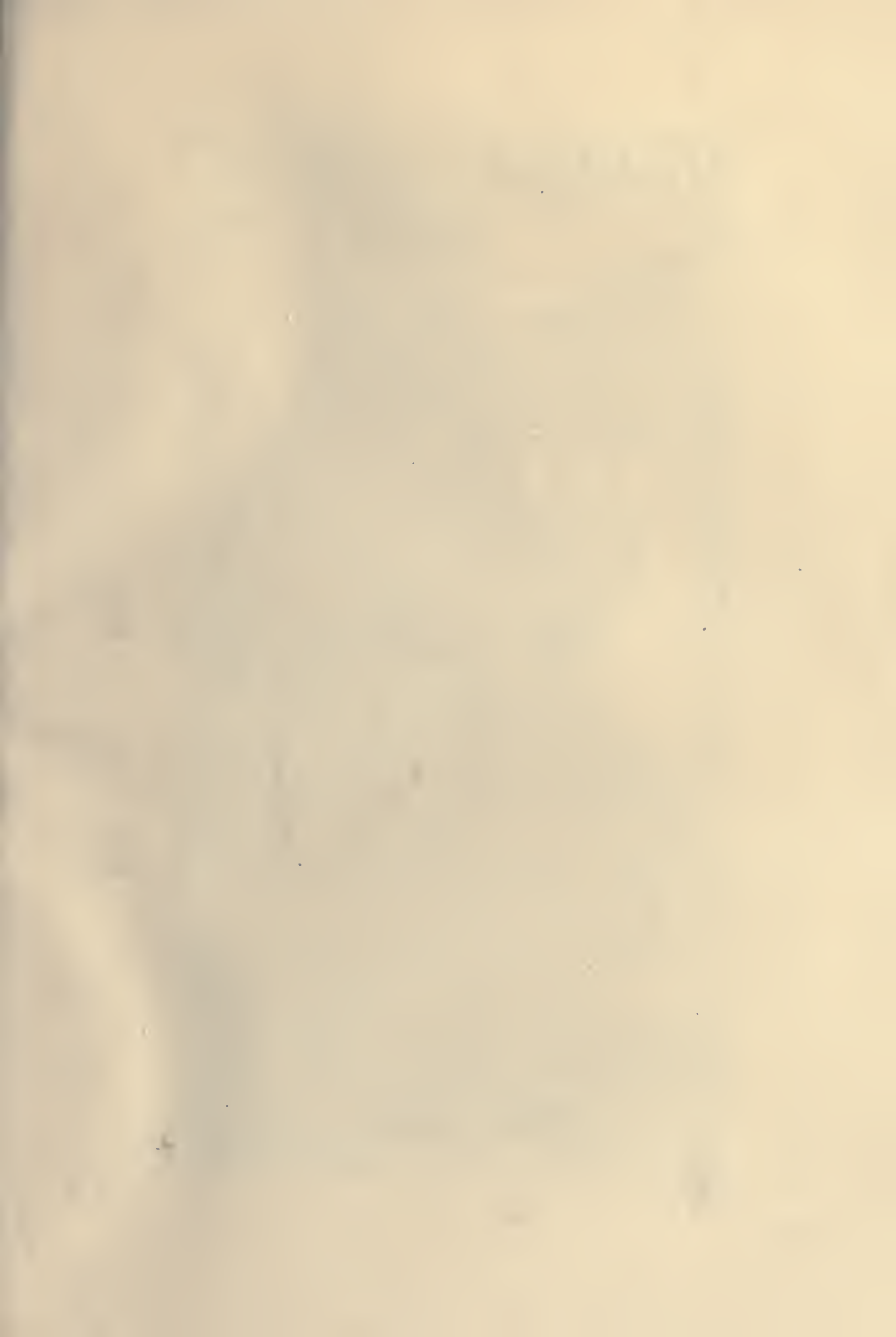
WERT DER QUALITÄTSARBEIT

Zur Zeit der geordneten Stadtwirtschaft war auf die verschiedenste Weise dafür gesorgt, daß die Arbeit Qualitätsarbeit bleibe. Nicht bloß Tatsachen sorgten dafür, sondern ein klares Bewußtsein der Notwendigkeit anständiger Arbeit. Die wesentlichsten Probleme, die die Wirtschaft jener Zeit stellte, waren wirklich bemeistert. Der herrschende Begriff der Qualitätsarbeit bestimmte die Charakterbildung des Einzelnen; die volkstümliche Ethik jener Zeit war kaum etwas anderes als der Niederschlag, die Abstraktion der für die gewerbliche Arbeit geltenden Pflichten, und allgemein war die Erkenntnis vorhanden, daß Glück und Unglück des Einzelnen wie der Gesamtheit mit der Erhaltung solcher Arbeitsweise verbunden seien. Niemals war die staatsbürgerliche Bedeutung der Qualitätsarbeit so groß wie damals. A. VETTER





IN MESSING GETRIEBENE TELLER ■ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG:
GEORG MENDELSSOHN, DRESDEN-HELLERAU





Und Ihr?

zeichnet

Kriegsanleihe

Erler

Fritz Erler

Mezzotinto Bruckmann

MÜNCHNER PLAKAT-KUNST

Es scheint keine Verständigung möglich in der grundsätzlichen Auffassung vom Wesen des Plakats bei den Münchner und bei den Berliner Plakatkünstlern. Für die Berliner hat Julius Klinger im Werkbund-Jahrbuch von 1913 gesprochen. Seine Ausführungen gipfelten darin: „Heute, wo wir ganz nüchtern sind, wissen wir, daß die Reklame routinierte Fachleute und Handwerker verlangt, und daß der Künstler mit Idealen in dieser Angelegenheit nicht mehr mitzusprechen hat.“ Es kann nicht in Erstaunen setzen, daß bei solchen Grundsätzen das Berliner Plakat — von den Arbeiten einiger führender Männer abgesehen — herunterkommen mußte. Paul Westheims scharfe Formel „Pauspapier und Tangoschiebung“, die mit energischer Geste den industrialisierten Betrieb der Berliner Plakatfabrikation abtat, klingt noch im Ohr.

Das Wesen der Münchner Plakatkunst wurde uns — gleichsam als Manifestation gegen Julius Klinger — in einer übersichtlich angeordneten und künstlerisch recht ergiebigen Ausstellung, die wenige Wochen vor Kriegsbeginn im Ausstellungspark auf der Theresienhöhe eröffnet wurde, offenbart. In dem Nebeneinander aller in München auf dem Gebiet der Plakatkunst wirksamen Kräfte zeigte sich die lokale Gemeinsamkeit in Daseins- und Ausdrucksform. Diese Gemeinsamkeit ist stärker als die Differenzierung durch den Persönlichkeits-Ausdruck, obschon der Weg von Th. Th. Heine zu F. R. Glaß und von Hohlwein zu Preetorius oder Schwarzer manche Bezirke graphischer Möglichkeiten durchmißt. Das Gemeinsamkeitsmoment wird einem besonders bewußt, wenn man der gesamten neueren Produktion Münchens die gesamte neuere Produktion Berlins gegenüberstellt. Da ist es erstaunlich, wie auch auf dem Gebiet des Plakats, das doch sicherlich nur ein winziges Segment aus dem formgewordenen Kulturganzen Deutschlands ist, scharf umrissen jene Gegensätze hervortreten, die für die kulturellen Spielarten des deutschen Südens und des deutschen Nordens kennzeichnend sind. Es lassen sich zwei Kolumnen aufbauen, die ungefähr so anzuschauen sind:

Berlin:	München:
Organisation	Freies Spiel
Typus	Charakter
Massenausdruck	Individualismus
Expression	Impression
Zivilisation	Kultur

Das nimmt sich, unvermittelt in These und Antithese, scharf und hart aus, und es wird wohl in der Praxis nicht an Abschattierungen und vermittelnden Uebergängen fehlen, aber im wesentlichen bestehen diese Gegensätze und sind durch die stämmische Eigenart bedingt. In entsprechender Weise spiegeln sie sich auch in dem kleinen Bezirk, der uns hier beschäftigt, im Plakatwesen. Wer besonnen und voraussetzungslos ist, wird sich dieser Gegensätze freuen, wird nicht die eine Richtung verwünschen und die andere maßlos erheben, sondern jeder ihre Berechtigung zubilligen und zwar in der Weise, daß er jede in ihren Wirkungsbereich, in ihre natürlichen Grenzen weist. Man kann es deshalb nicht hingehen lassen, daß man von Berlin aus auf das Münchner Plakat schmäht und es in seiner heutigen Erscheinung gering wertet, daß



ENTW.: FR. ERLER ▫ DRUCK: FR. MAISON, MÜNCHEN





ENTWURF: EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▪ DRUCK: GRAPHIA, KUNSTANSTALT U. DRUCKEREI, MÜNCHEN

man es „malerisch" nennt und ihm damit das Stigma mangelnder Plakatmäßigkeit aufprägt. Es scheint da ein fundamentaler Irrtum oder Schlimmeres vorzuliegen, insoferne die Begriffe Malerisch und Phantasievoll verwechselt werden. Indem man den phantasielosen, an Einfällen so armen Berliner Plakaten des Durchschnitts („Pauspapier und Tangoschiebung!") das Wort redet, muß eine Formel gesucht werden, die ein Abtun der innerlich soviel beweglicheren und witzigeren Münchner Plakate ermöglicht. Diese Formel bietet gewissen Leuten das Wort „malerisch", und sie zielen damit vor allem auf die Kunst Ludwig Hohlweins hin, dessen Schöpfungen immer noch die Münchner Plakatwände beherrschen, obwohl im letzten Jahrfünft eine stattliche Schar interessanter und eigenartiger Plakatkünstler in München aufgestanden ist, die, gestützt auf die leistungsfähigen Druckerei-Firmen, die sich die Pflege des Plakats zur Aufgabe gemacht haben, viel



ENTWURF: EMIL PREETORIUS ▪ DRUCK: DR. C. WOLF & SOHN, MÜNCHEN



ENTW.: L. HOHLWEIN ▫ DRUCK: O. CONSÉE, MÜNCHEN



ENTW.: L. HOHLWEIN ▫ DRUCK: F. MAISON, MÜNCHEN





ENTWURF: LUDWIG HOHLWEIN, MÜNCHEN

DRUCK: OSKAR CONSÉE, MÜNCHEN







Schönes und Wirksames geschaffen hat.

Vielleicht sagen die Herren, die das Wort „malerisch“ mit so unnachahmlicher Geringschätzung in den Mund zu nehmen wissen, es könne ja gar nicht anders sein, wenn man bedenke, daß das Münchner Plakat ausschließlich von Malern geschaffen worden sei, daß Leute wie Ludwig Raders, Angelo Jank, Franz Stuck, Julius Diez, Th. Th. Heine, Ludwig von Zumbusch, Richard Riemerschmid an seiner Wiege gestanden seien. Dieser Einwand kann indessen nur für einen Augenblick verblüffen. Stuck z. B. hat mit seinem Secessionsplakat eine Arbeit von einer graphischen Strenge und bewußten Flächenhaftigkeit geschaffen, die kaum jemals von einem Berliner Plakatmann erreicht wurde. Diez und Th. Th. Heine sind geradezu Klassiker des Plakats in seiner strengen Auffassung, die „unmalerisch“ ist, aber trotzdem bildhaft und phantasievoll.

Auf diesen Grundlagen und im Verfolg dieser Tradition arbeitet die Münchner Plakatkunst von heute weiter. Wenn bei den Berlinern die Plakate Bernhards einen Anfang bedeuten, so hatte es Ludwig Hohlwein, der meistbeschäftigte und in seinen Auswirkungen populärste der Münchner Plakatkünstler, leichter: er

VORENTWÜRFE EINES IDEEN-WETTBEWERBS DER „6“, MÜNCHEN ◘ DRUCK: FRITZ MAISON, MÜNCHEN







konnte weiterbauen auf dem, was er von seinen Vorgängern, besonders von dem frühverstorbenen feinen Bek-Gran, getan fand, und das war nicht allein künstlerische Arbeit, sondern darüber hinaus ein Lockern des Münchner Bodens, indem einerseits die industriellen und kaufmännischen Betriebe der Stadt für die Benutzung der künstlerischen Reklame interessiert waren, andererseits die graphischen Kunstanstalten Münchens ihr Augenmerk dieser verheißungsvollen Provinz angewandter Graphik zugewandt hatten. In der Tat wäre eine Ueberschau über das Münchner Plakatwesen unvollständig, wenn dabei nicht auch der graphischen Firmen gedacht würde, die sich mit rastlosem Bemühen und unter Aufwand raffinierter technischer Mittel in den Dienst des Plakats stellten. Die „Vereinigten Druckereien“ haben sich unter der Leitung Fritz Maisons besonders um die Kunst Hohlweins verdient gemacht und die im folgenden zu erwähnende Gründung der „6“ bewirkt. Neben ihnen stehen, jede mit der bewußten Pflege besonderer Eigentümlichkeiten im stilistischen und technischen Sinn, die Firmen Oscar Consée, Reichhold & Lang, Dr. C. Wolf & Sohn, Graphia (um wenigstens einige namhaft zu machen), denen als jüngste, aber mit nachhaltig schönen Leistungen auf den Plan tretende Gründung die Firma „Münchner Plakat- und Reklame-Kunst“



M. SCHWARZER-MÜNCHEN ▫ PNEUMATIK-PLAKAT
VEREINIGTE DRUCKEREIEN G. M. B. H., MÜNCHEN

an die Seite tritt. Ihr spiritus rector ist Fritz Maison, der sich auch in diesem neuen Unternehmen um die Förderung guter Plakatkunst hervorragende Verdienste erwirbt.

* * *

Die Reihe der Künstlernamen beginne ich mit Ludwig Hohlwein. Daß er von der Architektur herkommt, ist heute noch in seinen Arbeiten unverkennbar: das architektonische Moment gibt seinen Plakaten die straffe Haltung und die Klarheit des Aufbaus. Er hat sich indes in den reichlich zehn Jahren, während der er im Vordertreffen der Münchner Plakatkunst steht, unverkennbar entwickelt. Vom stilisierenden Realismus hinweg ging sein Weg zu überwiegend ornamentalen Wirkungen, obwohl er darüber die Gegenständlichkeit nicht preisgab. Aber da ist eine gegen seine früheren Plakate viel stärker hervortretende Lust, den Rhythmus der Umrißlinie zum Ausgangspunkt der formalen Lösung zu machen und damit ergibt sich auch die Möglichkeit einer sehr beziehungsreichen Verbindung von Bild und Schrift. Uebrigens haben Hohlweins Plakate darüber nichts an ihrer schmetternden Farbenkraft eingebüßt. Hohlwein wagt immer noch kühne Verbindungen, die — gingen sie auch früher von malerischen Gesichtspunkten aus — heute rein plakatmäßig wirken.



ENTW.: L. HOHLWEIN ▫ DRUCK: F. MAISON, MÜNCHEN

In dieser starken Farbigkeit, die sich in phantasievollen Kombinationen gefällt, tut es Hohlwein der jüngere und von ganz anderen künstlerischen Voraussetzungen herkommende FRANZ PAUL GLASS gleich, wie andererseits J. B. MAIER die andere Seite von Hohlweins Kunst gewissermaßen in ihrer Potenzierung zum Ausdruck bringt. Glaß, der Schöpfer festlich-froher Plakate für Konzerte, Kinos, Gaststätten, ein Künstler, in dessen Art sich das satte, bacchische Behagen Münchens manifestiert, ist Mitglied der Vereinigung von Plakatkünstlern „Die 6", die sich im Jahre 1913 in München zu gemeinsamer Tätigkeit nach einem höchst reizvollen, künstlerisch ergiebigen und für die Plakatkonsumenten überaus günstigen Arbeitsprogramm zusammentaten. Was „Die 6" zueinanderführte, war letzten Endes ein wirtschaftliches Moment, das das Interesse am Künstlerplakat auch bei den bisher Außenstehenden aufreizen sollte. Es geht da nämlich so zu: Der Auftraggeber bestellt bei der Geschäftsstelle der „6" ein Plakat, z. B. um irgendeine Gemüsekonserve anzupreisen. Völlig unabhängig voneinander gehen nun die sechs Künstler ans Werk; jeder schafft einen Entwurf, bei dem er nach seiner Weise und mit den ihm eigentümlichen Mitteln seiner Kunst die gegebene Aufgabe zu lösen sucht. Das heißt jeder Auftrag wird auf dem Weg eines internen Wettbewerbes erledigt; alleiniger Preisrichter ist der Besteller, der zur Ausführung jenen Entwurf bestimmt, der ihm am meisten zusagt. Da das künstlerische Wesen der sechs Mitglieder der Gruppe alle Möglichkeiten plakatmäßigen Ausdrucks umfaßt, so wird ein solcher Wettbewerb niemals ergebnislos verlaufen. Irgendeine der sechs Lösungen wird immer ihren Liebhaber finden. Aber es hat sich oft genug ereignet, daß ein Besteller mehr als einen Entwurf gelungen und reizvoll fand und sich entschloß, mehr als einen von ihnen ausführen zu lassen. Tatsächlich stellen die Künstlerindividualitäten, die hier vereinigt sind, eine Zusammenfassung der verschiedenartigsten Richtungen dar. Da ist der feinsinnige Stilist EMIL PREETORIUS, der die Tradition des deutschen Stils von 1830 treu bewahrt, aber dieser gefühlvollen Biedermeierei dennoch eine höchst zeitgenössische Nuance abgewinnt; dabei ist er verhalten und maßvoll in den farbigen Wirkungen, so daß er der geborene Schöpfer des Innenplakats ist. Ihm steht ZIETARA nahe, der, obwohl er zuweilen einem an die englischen Kinderzeichner gemahnenden naiven Primitivismus huldigt, gleichfalls auf den Stilen abgeklungener Epochen fußt, die er anmutig zeitgenössischen Bedürfnissen anzupassen pflegt. Ganz anders M. SCHWARZER, der mit expressionistischen Mitteln auf starke, verblüffende Wirkungen ausgeht. Und wieder wie anders der sichere Zeichner FRITZ HEUBNER, der den Witz in der Silhouettierung bis zum äußersten treibt, wie anders der breitspurig biedere C. MOOS, ein Spezialist des alpinen und Sportplakats, der nun aus dem Kreise der „6" ausgeschieden ist, um in seiner schweizerischen Heimat zu schaffen. An seine Stelle trat der schon erwähnte J. B. MAIER. Und endlich der farbenfrohe GLASS, dessen Spielart schon oben zu umschreiben versucht wurde! Welche Lösungsmöglichkeiten ein und dieselbe Aufgabe umschließt, wenn so verschieden geartete Künstler an sie herantreten, das mag aus den hier abgebildeten Entwürfen ersehen werden, die gelegentlich der unter den „6" veranstalteten Konkurrenz zur Erlangung eines Plakats für Raus Bouillon-Würfel eingeliefert wurden: welche Fülle guter Einfälle, feinen Witzes, formaler Nuancen, farbiger Pikanterie!



ENTW.: W. POTTNER ▫ DRUCK: F. MAISON, MÜNCHEN





ENTWURF: M. SCHWARZER-MÜNCHEN

DRUCK: FRITZ MAISON, MÜNCHEN





ENTWURF: FRANZ PAUL GLASS-MÜNCHEN

DRUCK: FRITZ MAISON, MÜNCHEN

Von den Anschlag-Tafeln und -Säulen und von den Schaufenstern der Kinotheater hat der Krieg mit seinen wirtschaftlichen Ausstrahlungen und mit der Hochflut der Verordnungen und Verbote, die, soweit sie als Plakate in die Erscheinung treten, im schmucklosen Schwarz auf Weiß mit zumeist recht schlechten Lettern und in unübersichtlicher Druckanordnung auftreten, die Künstlerplakate bis auf wenige vertrieben. Tüchtige junge Leute, die auf unserem Gebiet erfolgreich ihre ersten Schritte taten, so Mauder, Geis, Henel u. a. sind bis auf weiteres von der Mitarbeit ausgeschaltet, die meisten von ihnen stehen überdies unter den Waffen. Indessen ist nicht zu befürchten, daß diese Unterbrechung in Konsum und Produktion eine dauernde Schädigung der künstlerischen Plakatbestrebungen zur Folge haben könnte. Schon hört man wieder da und dort von einem Wettbewerb, an dem auch die Münchner Plakatkünstler (und sie vor allen anderen) erfolgreich teilnehmen; beispielsweise fielen bei dem Wettbewerb, den die A. E. G. ausschrieb, sieben Preise nach München. Und den neuen Forderungen des Tages, den Propagandazwecken für Opfertage, patriotische Veranstaltungen, Verwundetenfürsorge, für aktuelle Ausstellungen und zeitgemäße Publikationen weiß sich die ihrem Wesen nach so biegsame und geschmeidige Plakatkunst vortrefflich anzupassen. Freilich kommt es dabei vor, daß auch manches Mittelmäßige und weniger als Mittelmäßige unterläuft: vor allem, daß der Gegenstand, das Stoffliche, Inhaltliche für wichtiger befunden wird als die Form, das Motivliche, das Künstlerische im besten Plakatsinn. Auch gibt es zuweilen Rücksichten auf wirtschaftlich Schwächere, denen man einen Auftrag auf ein Plakat zukommen läßt, auch wenn die künstlerische Eignung fehlt. Indessen sind das doch nur Ausnahmen, und man darf behaupten: es sind nicht ausschließlich „Notstandsarbeiten“, die unsere Zeit auf diesem Gebiet schafft. Manches Plakat entsteht auch in diesen Tagen, das die Gewähr dauernden Wertes in sich trägt. G. J. Wolf



ENTWURF: L. HOHLWEIN ■ DRUCK: FRITZ MAISON, MÜNCHEN



EMIL PREETORIUS — PLAKAT: DIE SECHS

Dieses Plakat entstand 1913; der Text hat keine Gültigkeit mehr, insofern die „Vereinigten Druckereien" nicht mehr die Geschäftsstelle der „6" sind







ELISABETH LANG BATIK-BLUSE
KUNSTGEWERBESCHULE STUTTGART. ABTEILUNG: BERNHARD PANKOK UND LAURA EBERHARDT

ÄTZEN DER BATIKARBEITEN AN DER STUTTGARTER KUNSTGEWERBESCHULE

Der Anfänger im Batiken ist erfreut und überrascht über den Farbenreichtum, der sich durch einfaches Uebereinanderfärben verschiedener Töne erzielen läßt. Da entsteht auf Gelb durch Blau erst ein gelbes, durch ein weiteres Eintauchen ein blaues Grün, auf Rot, Blaurot, — Violett usw. — eine große Mannigfaltigkeit. Wer aber lange batikt, sehnt sich für seine Arbeiten doch auch nach kontrastierenden Farben, die sich gegenseitig heben und beleben. Gern hätte man auf einer grünen Arbeit auch ein paar rosa oder ein paar rotviolette Tupfen. Die lassen sich zwar erzeugen, indem man diese Stellen auf dem weißen Stoff mit Wachs deckt, grün färbt, das Wachs abbügelt, den Stoff in Benzin auswäscht, nun die grünen Stellen mit Wachs deckt und rosa färbt; dies ist aber eine sehr umständliche, auch kostspielige, wenig lohnende Arbeit. Die Javanin macht es bei ihren blauen und gelbbraunen Batiks anders. Während wir unsere Stoffe möglichst von aller Appretur befreien, damit gewiß das Wachs den Stoff durchdringt, gleichzeitig die Kehrseite deckt und nicht zu rasch abbröckelt, appretiert die Javanin ihren Baumwollstoff leicht mit Reisstärke und versieht die Arbeit von beiden Seiten mit einer dicken Wachsauflage, das Wachs haftet dadurch nur auf der Stoffoberfläche. Hat sie nach dem ersten Wachsdecken den Teil, der blau und schwarz sein soll, mit Indigo gefärbt, so deckt sie die blaubleibenden Stellen mit Wachs und kratzt an anderen, die gelbbraun werden sollen, das Wachs mit einem stumpfen Messer heraus und färbt. Doch auch diese Arbeitsart ist zu zeitraubend.

Sehr einfach dagegen ist das Aetzverfahren, das ich an unserer Stuttgarter Kunstgewerbeschule eingeführt habe und das meines Wissens sonst noch nirgends beim Batiken angewendet wird. Es steht ja schon im Zeugdruck, besonders seit der Verwendung von Hydrosulfit in großer Blüte. Will man, um bei unserem einfachen Beispiel zu bleiben, Rosa und Grün zusammenstellen, so färbt man den ganzen Stoff rosa, deckt, was Rosa bleiben soll, mit Wachs, gibt die Arbeit in ein Hydrosulfitbad, das in kurzem das Rosa zerstört, spült gründlich

und färbt, ohne zu trocknen, grün; ja, man kann dem Hydrosulfitbad gleich die grüne Farbe beigeben, sofern man ein Grün dazu nimmt, das sich nicht ätzen läßt; während das Rosa zerstört wird, färbt sich gleichzeitig die Arbeit grün. Durch zwei Bäder ohne weitere Zwischenarbeit hat man also zwei Kontrastfarben auf der Arbeit und die rosa Felder zeigen grüne Wachsbrüche, was sich durch ein anderes Verfahren überhaupt nicht erzielen läßt. Dies ist nur das einfachste Beispiel zur Veranschaulichung; es läßt sich erweitern, indem man auf Weiß rosa, dann blaurot, blau, hierauf im Aetzbad gelb, zuletzt blau färbt, — unser Batik ist nun sehr farbenprächtig: weiß mit grünen und blauen Adern, rosa, rot, violett, gelb, grün. Man muß nur sorgen, daß die ersten Töne durch ein widerstandsfähiges Wachs gedeckt sind, um sie nicht durch die nachfolgenden Farben zu verlieren.



HELENE ELLMENREICH ▫ BATIK-KLEID

Das Wort „ätzen“ wird vielleicht den Gedanken wachrufen, als ob der Stoff auch angegriffen und geschwächt werden könnte, dies ist aber in dem schwachen Hydrosulfitbad nicht der Fall, nur die betreffende Farbe wird durch das Mittel zerstört. Es lassen sich allerdings nicht alle Farben ätzen. In der Gruppe der sauerziehenden Farbstoffe aber gibt es eine Anzahl lichtechter, recht brauchbarer Aetzfarben, besonders gelb und rot; auch unter den Salzfarben befinden sich viele Aetzfarben, nur sind sie durch ihr schlechtes Aufziehen im lauwarmen Bad nicht immer fürs Batiken geeignet.

Dies Aetzverfahren ermöglicht die Ausführung fast einer jeden Farbenzusammenstellung. Es wird dem Neuling vielleicht auch nicht an mißglückten Versuchen fehlen; wer sich



H. ELLMENREICH BATIK-KLEID



H. ELLMENREICH ▫ KLEID MIT JÄCKCHEN

KUNSTGEWERBESCHULE STUTTGART. ABTEILUNG B. PANKOK MIT UNTERSTÜTZUNG DER FIRMA E. BREUNINGER



KUNSTGEWERBESCHULE STUTTGART

BATIK-ARBEITEN VON LAURA EBERHARDT



KUNSTGEWERBESCHULE STUTTGART ▪ SCHÜLERINNEN-ARBEITEN, ABTEILUNG B. PANKOK UND L. EBERHARDT

aber einmal ernstlich mit dem Batiken befaßt hat, dieser reizvollsten aller Techniken, läßt sich dadurch nicht abschrecken. Reizvoll ist das Batiken besonders, wenn, wie an unserer Schule, statt des Stiftes oder Tjantings der Pinsel zum Wachsauftrag gebraucht wird. Der Direktor der Schule, Prof. BERNHARD PANKOK, der selbst für die Neuinszenierung der „Zauberflöte" herrliche Batikgewänder geschaffen hat, regte dies an. Denn es läßt sich mit dem Pinsel bei weichem Umriß jede Feinheit des Entwurfs herausbringen, die Schülerin kann ohne Vorübung batiken und erhält besonders die so wichtige Uebung im Pinselstrich. LAURA EBERHARDT



KUNSTGEWERBESCHULE STUTTGART BATIK-ARBEITEN VON LAURA EBERHARDT



KUNSTGEWERBESCHULE STUTTGART ▫ SCHÜLERINNEN-ARBEITEN AUS DER ABTEIL. B. PANKOK U. L. EBERHARDT



ELSE WENZ-VIETOR — GESCHLIFFENE GLÄSER

Deutsche Werkstätten A.-G., München

MEHR KUNSTGEWERBE AUF DER LEIPZIGER MESSE

Der Bürgermeister von Lyon, Edouard Herriot, hat kürzlich in einem Buche mit dem Titel „Agir" seine Landsleute zum wirtschaftlichen Kampfe gegen Deutschland aufgerufen und darin die großen Vorteile einer französischen Messe in Lyon temperamentvoll auseinandergesetzt. Herriot ist selbst in Leipzig gewesen, und seine Aufsätze über die Messe, über ihren Zweck, ihre Ziele, ihre Resultate und Hoffnungen zeigen, daß er über das, was sich in Leipzig entwickelt hat, im allgemeinen wohlunterrichtet ist. Ein praktischer Kopf, sieht er deutlich alle die Vorteile, die dem Gesamtwohl durch die den Handel erleichternde und verbilligende Konzentration auf einer Messe nach dem Leipziger Vorbild erwachsen. Er faßt ganz richtig seine Anschauung zusammen in der Formel, daß auf der Messe das größte Geschäft mit den geringsten Mitteln, in der kürzesten Zeit und auf dem engsten Raume gemacht werden müsse. Aber der große Erfolg kann nur erreicht werden, wenn die Musteransammlung an einem einzigen Orte stattfindet, und nicht, wenn gleichzeitig aus falsch angewandtem Ehrgeiz in Paris, Havre oder Bordeaux Konkurrenzmessen zustande kommen. Daß ein derartiger Wettlauf der Städte mit gleichen Unternehmungen das große Ganze nur gefährden würde, das sieht Herriot ganz richtig, und er weist nachdrücklich auf die bessere nationale Disziplin der Deutschen hin, die sich davor hüten werden, den Erfolg der Leipziger Messe durch ähnliche Unternehmungen an anderen Orten zu schwächen oder in Frage zu stellen!

In den zuversichtlichen Ausführungen Herriots über den Erfolg der Lyoner Mustermesse spielt das Kunstgewerbe keine geringe Rolle. Herriot glaubt, daß wie das deutsche Spielzeug, die deutschen elektrischen Beleuchtungskörper, auch der wohlfeile Schmuck der Pforzheimer Industrie, die Mannheimer Zelluloidwaren und nicht zuletzt das „barbarische Art nouveau" unseres Kunstgewerbes bald aus dem Sattel gehoben sein werden durch bessere, geschmackvollere französische Arbeiten. Herriot erwartet von der Reform und nationalen Wiedergeburt, die Frankreich nach dem Entsetzen des Krieges erhofft, eine neue Herrschaft des französischen Geschmackes über die Welt.

Der Nachdruck, der in dieser französischen Meßunternehmung auf die Kunst im Gewerbe und Industrie gelegt wird, drängt uns die Frage auf, ob in dieser Richtung auf der Leipziger Messe schon soviel geschehen ist, daß die fremden Käufer die Ueberzeugung von den Fortschritten der deutschen kunstgewerblichen Bewegung gewinnen können. Gewiß zeigt die Leipziger Messe, daß sich seit einigen Jahren der Geschmack in manchen kunstgewerblichen Massenartikeln gehoben hat, und daß die Zahl der Firmen, die nur „Qualitätsware" führen, sich gemehrt hat, angeregt zum Teil durch die großen geschäftlichen Erfolge, die zum Beispiel die Vertretung der skandinavischen keramischen Fabri-







WOLFGANG VON WERSIN UND ELSE WENZ-VIETOR VENETIANER UND GESCHLIFFENE GLÄSER
Deutsche Werkstätten A.-G., München



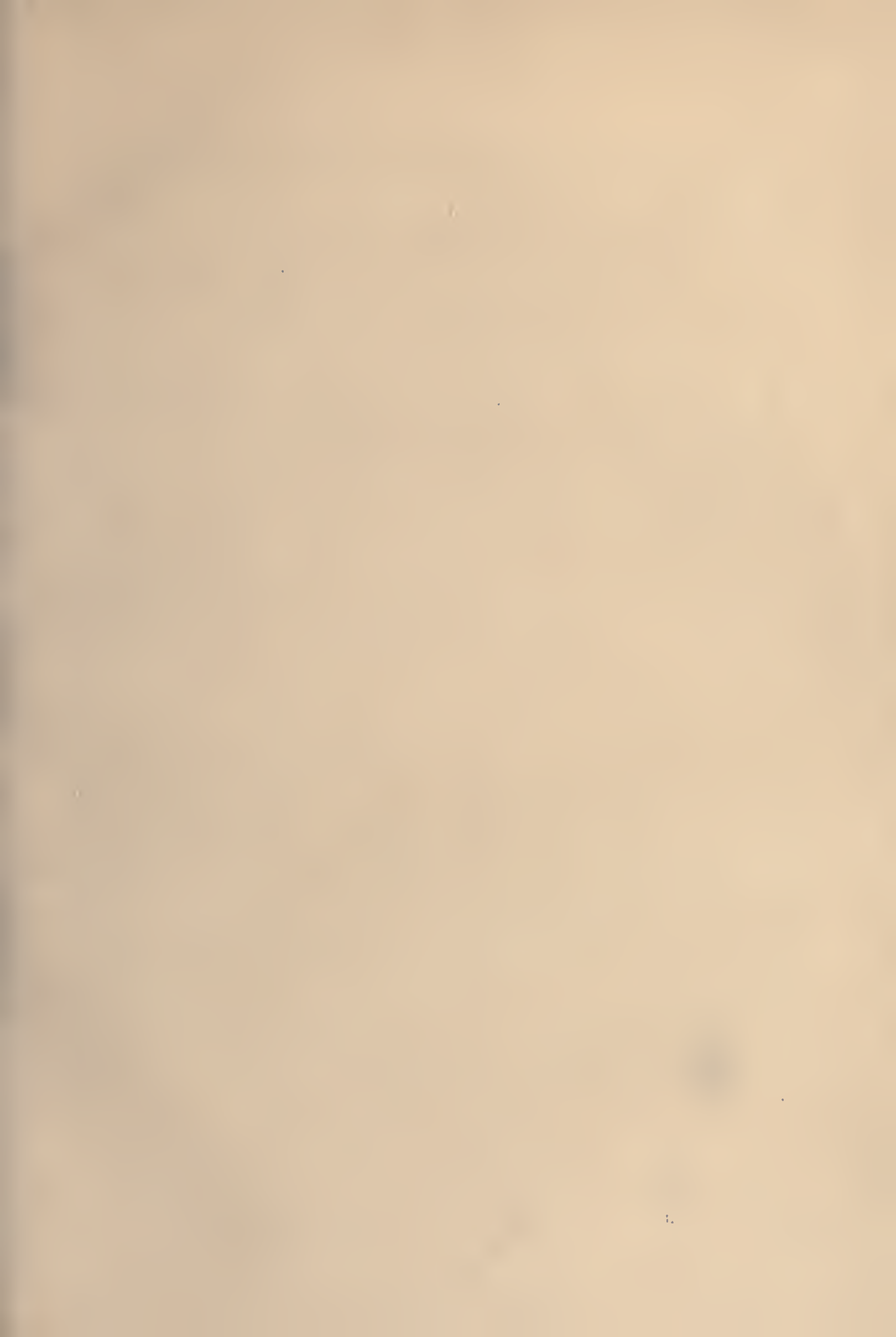
MAX HEIDRICH-PADERBORN SCHREIBTISCH-GERÄT

ken in jährlich steigendem Maße aufzuweisen hat. Der gute Verdienst, der gerade in der Kriegszeit an hochwertigen Luxusarbeiten unserer staatlichen und privaten Porzellanmanufaktur gemacht wird, die steigende Nachfrage nach immer besserer Ware, all das beweist, wie vorteilhaft es sein wird, wenn mehr und mehr auf den Leipziger Messen das Kunstgewerbe auftritt. Es soll den neuen Geist zweckmäßiger Gediegenheit und die in jahrzehntelangem Kampfe um den rechten Ausdruck gewonnene neue Form deutschen Gepräges immer weiter verbreiten.

Die Notwendigkeit einer stärkeren Vertretung des deutschen Kunstgewerbes ist denn auch rechtzeitig bei uns empfunden worden, und Organisationen wie der Deutsche Werkbund, die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe, eine Vereinigung Münchener Kunstgewerbler sind fleißig am Werk, selbst unter den schwierigen Verhältnissen der Kriegszeit mitzuwirken an der Vorführung des künstlerisch gehobenen Gewerbes auf den Leipziger Mustermessen. Schon das Auftreten einer Münchener Gruppe auf der letzen Ostermesse zeigte, wie gewisse textile Arbeiten, die früher auf den Messen nicht zu sehen waren, um ihres künstlerischen Reizes willen bedeutenden Absatz gefunden haben.

Das neue Leipziger Meßamt ist nun eifrig bemüht, mehr und mehr alle die kunstgewerblichen Waren in Mustern herbeizuziehen, die ihrer Natur nach auf den Messen gehandelt werden können. Vor allem ist es bestrebt, die hochwertigen Luxusartikel für die Messe zu gewinnen, und es ist eine erfreuliche Bestätigung der Notwendigkeit dieser Maßnahmen, wenn wir hören, wie sehr das österreichische Kunstgewerbe, das auf Ausstellungen in Deutschland und bei den Neutralen glänzend abgeschnitten hat, an der Vorführung seiner pretiösen und eigenartigen kunstgewerblichen Arbeit in Leipzig interessiert ist. Was wir an eindrucksvoller, hochwertiger Qualitätsarbeit leisten, das lehrt die vom Auswärtigen Amte dem Deutschen Werkbund übertragene Propaganda-Ausstellung, die zurzeit in Bern gezeigt wird, und die in einer sorgfältigen Auswahl typische Beispiele deutscher Kunst und besten deutschen Gewerbes vereinigt. Wie dankenswert aber die von unseren Feinden geschickt und von törichten Partikularisten in Deutschland recht ungeschickt bekämpften Ausstellungen auch sind, ihre Wirkung ist doch nur vorübergehend. Dauerhafter, eindringlicher, gewinnbringender wird es für die Gewerbler und Künstler, für die Industriellen und Händler sein, wenn zu allen Leipziger Mustermessen die Gelegenheit zur Vorführung unserer besten Leistungen des Kunstgewerbes, soweit sie überhaupt in den Rahmen des Meßhandels passen, ausgenutzt wird. Dabei sollten nicht allein die für den Meßhandel in Frage kommenden Dinge, etwa der Glas- oder der keramischen Industrie zu sehen sein, sondern gerade auch solche künstlerischen Höchstleistungen, die die Einkäufer über den Geschmack und neuen Formwillen unserer Künstler aufzuklären geeignet sind. Denn in dem gewaltigen Kulturkampfe, der mit dem Kriege entbrannt ist, gilt es nicht nur unsere industrielle Leistungsfähigkeit zu erhalten und zu steigern, sondern auch in den verbündeten und neutralen Ländern den besonderen Wert unserer deutschen Kunstempfindung und unserer künstlerischen Tatkraft im Kampfe gegen den international nivellierenden romanischen Geschmack zu erweisen und zu erhalten. Nicht bloß um geschäftlicher Nützlichkeit willen, sondern auch aus einer geistigen Nötigung, der Geltendmachung unserer Wesensart muß das deutsche Kunstgewerbe auf den Leipziger Messen eindrucksvoll zu Worte kommen.

Prof. RICHARD GRAUL

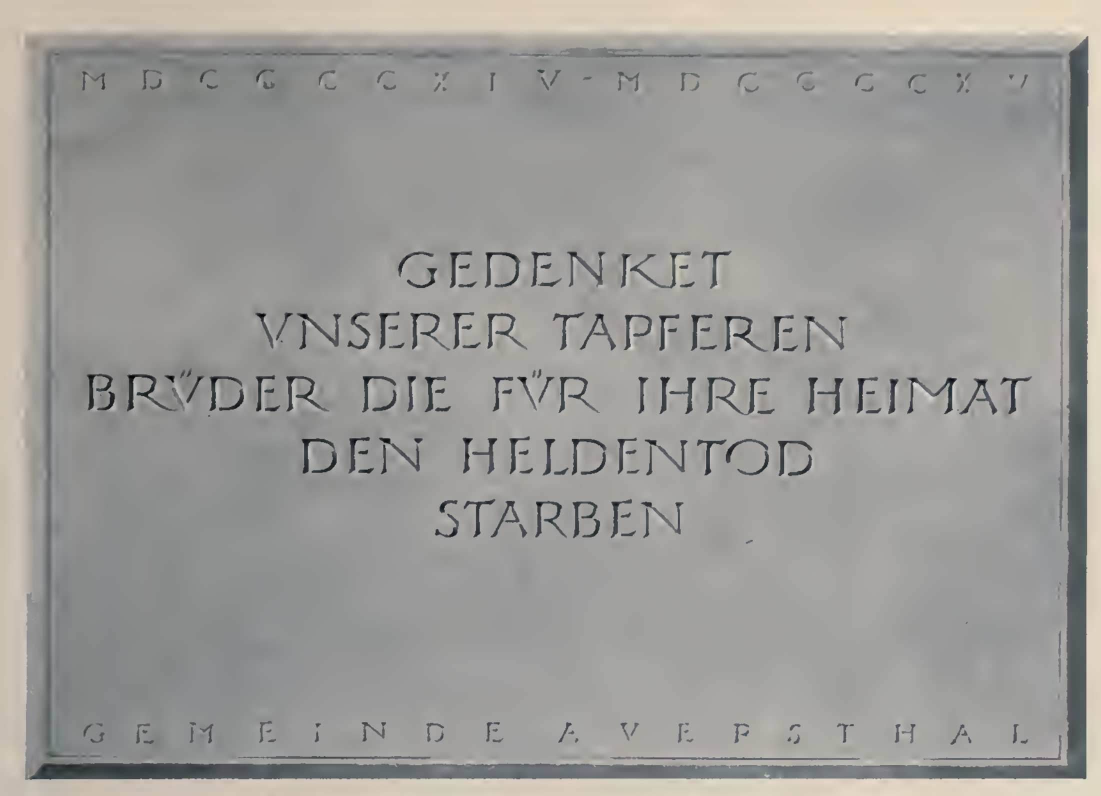


Der stolzen Erinnerung
an unsere siegreichen
Schlachten
im Kriege

114.
Kav.Reg

W. SCHMIDT-MÜNCHEN

GEDENKBLATT FÜR EINEN TRUPPENTEIL



RUDOLF VON LARISCH-WIEN — GEDENKTAFEL

KRIEGERGEDENKTAFELN UND -GEDENKBLÄTTER

Der Brauch, das Andenken der Gefallenen oder auch Teilnehmer eines Krieges zu ehren durch Niederschrift ihrer Namen auf öffentlich auszustellende Tafeln ist nicht erst in unserer Zeit üblich geworden. Schon die Griechen pflegten Listen gefallener Krieger in Form steinerner Tafeln öffentlich aufzustellen; hier verband sich die historische Urkunde mit der verewigenden Form der Ehrung. Lange Reihen (auf einer oder mehreren Stelen) führten die Namen der gefallenen Helden auf; ein schmückendes Relief verlieh der einzelnen Stele eine den Inhalt ausdeutende Zierde. Ihre Anwendung erstreckte sich bis in die römische Kaiserzeit, wurde aber zunächst in das christliche Mittelalter nicht übernommen. Dort traten einzelne Grabsteine und Epitaphien an ihre Stelle, und an sie knüpfte die Zeit der Befreiungskriege an, die in weiterem Umfang die Kriegergedenktafeln verwandte. Ihre Form wurde zumal in den folgenden Kriegen des 19. Jahrhunderts mehr und mehr entstellt und oft zu verschnörkelter Würdelosigkeit verballhornt. Es ist unsere Aufgabe, jetzt — da die gleichen Aufgaben an uns herantreten — rechtzeitig schlechtem Geschmack vorzubeugen und einer würdigen Gestaltung die Wege zu ebnen; dies um so mehr, als der gegenwärtige Krieg diese Aufgaben in einem bisher ungekannten Umfange stellt.

Endgültiges läßt sich zur Lösung der hier auftretenden Probleme zur Stunde nicht sagen, da der Krieg noch tobt und ein Ende — und damit die Zahl der Kriegsteilnehmer und Verluste — nicht abzusehen ist. Schon viele Entwürfe mußten aufgegeben und zur Seite gelegt werden, da ihre Grundbedingungen und Voraussetzungen gewissermaßen durch die Ereignisse überholt waren. Und doch sind gerade die sachlichen Anhaltspunkte, der tatsächliche Inhalt der zu schaffenden Gedenktafel für die Form und ihre Gestaltung bestimmend, soweit es sich um die Ehrung einer größeren Anzahl von Kriegern handelt. So kann man im gegenwärtigen Augenblick zumeist nur allgemeine Anregungen geben zur verschiedenen Erfassung der Probleme; man kann gewissermaßen vorbereitend prinzipielle Gestaltungsmomente hervorheben: Gattung, Ort der Bestimmung, Material der Ausführung u. dgl. umschreiben.

Für Gedenkblätter mögen bereits jetzt definitive Vorschläge geboten, ja fertige Werke ausgeführt werden, soweit sie dem Andenken einer einzelnen Persönlichkeit oder aber eines besonderen Ereignisses gewidmet sind. Auch die Vorbereitung repräsentativer Gedenkbücher kann bereits jetzt mit Sorgfalt ins Werk gesetzt werden.

Vielfache Anregungen sind schon im Laufe der Kriegszeit gegeben worden seitens schaffender Künstler, auftraggebender Firmen, beratender Dienststellen. Und doch sind die Erwartungen vieler nicht erfüllt worden, die von der Gestaltung derartiger Vorschläge originelle, neuartige und entscheidende künstlerische Zeichnungen erhofften. Solche sind gewißlich nicht geschaffen worden. Vielleicht ist das aber auch gar nicht die Aufgabe der Zeit, die ihren Ausdruck in anderer, monumentaler Form finden wird. Hier handelt es sich um angewandte Kunst im wahrsten Sinne. Je unauffälliger, zurückhaltender die Werke gebildet sind, desto würdiger werden sie ihrem Zwecke entsprechen. Die Aufgabe ist in vielen Fällen eine im besten Sinne handwerkliche. Der Tiefstand des tüchtigen Handwerks macht es allerdings erforderlich, daß der Künstler sich der Aufgaben annimmt und ihre Durchführung überwacht. Gerade er muß sich aber in diesen Fällen hüten — zumal auf dem Lande, wo Brauch und Verwendung sehr häufig sein werden — unverständliche Formen zu schaffen; er wird in solchen Fällen der heimischen, unaufdringlichen Tradition folgen und damit das Volksempfinden am sichersten treffen und zufriedenstellen. Kunstgewerbeschulen und Handwerkerschulen können hier unter verständnisvoller Anleitung einen großen Teil der Arbeit zu einer anständigen Vollendung führen; von ihnen sind denn auch — in Berlin, München, Wien u. a. O. — vielfach die besten und zweckmäßigsten Vorschläge ausgegangen.



UNTERRICHTSANSTALT DES KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN BERLIN ▫ GEDENKTAFEL

Der weite Umfang der verschiedenen Arten dieser Form der Kriegerehrung kann in diesem Zusammenhang nicht dargestellt werden; er ist in ausführlicher Breite in dem im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung herausgegebenen Sammelbande „Kriegergräber im Felde und daheim“ von mir dargestellt worden. Hier sollen nur einige wesentliche Punkte hervorgehoben werden.

Die Hauptaufgabe ist in allen Fällen eine schriftkünstlerische. R. v. Larisch und F. H. Ehmcke haben (durch eigene und Schülerarbeit, sowie durch theoretische Ausführungen) zu ihrer Erkenntnis und Durchführung die beste Handhabe gegeben. Die Schrift ist der Mittler geistigen Gehaltes; sie muß Schönheit und Klarheit, Schmuck und Lesbarkeit vereinen. Ihre Anordnung hat gewissen, sozusagen architektonischen Grundgesetzen zu folgen; alte Epitaphien geben da mustergültige Vorbilder. Eine prinzipielle Entscheidung, ob deutsche oder lateinische Schrift, ob Antiqua oder Fraktur anzuwenden sind, läßt sich trotz aller vielverzweigten Polemik nicht geben; sie ist im einzelnen Falle zu treffen. Hier und da mag schon das Material einen Fingerzeig geben. Die Antiqua kommt auf einem breitflächigen Stein in ihrer feierlichen Klarheit und





GEDENKTAFELN, MODELLIERT IN DER UNTERRICHTSANSTALT DES KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN BERLIN

Pracht besonders wirkungsvoll zur Geltung; die Fraktur belebt mit ihrer mehr ornamentalen Linienführung reizvoll die tote Fläche des Gußeisens. Wichtig ist natürlich bei jeder Schrift die Wirkung des Gesamtbildes, die erreicht wird durch die Stellung der einzelnen Buchstaben, Wortbilder und Schriftzeilen zueinander. Maßgebend bleibt hierfür der Text und seine rhythmische Anordnung. Er wird bei Namenstafeln und einfachen Blättern meist auf knappe Angaben beschränkt sein und neben Namen, Alter und Beruf militärischen Rang, Ort des Gefechtes und Tag des Todes verzeichnen. Seiner Fassung im besonderen wird allgemach Sorgfalt zu widmen sein; mit Geschmack gewählte Aussprüche aus Vergangenheit und Gegenwart verleihen dem Inhalt eine würdige und dauernde Basis. Oft werden prägnante Sinnbilder und Wahrzeichen — Eisernes Kreuz, Helm, Waffen, Fahnen, Lorbeer u. dgl. — zur symbolischen Ausdeutung und schmückenden Bereicherung verwandt; sie dürfen — auch wenn sie inhaltlich ausgebreiteter sind und einen größeren Raum einnehmen — nie aufdringlich sein und das feste Gefüge des



H. ESCH-MANNHEIM ◘ GUSZEISERNE GEDENKTAFEL



FEDOR ENCKE-BERLIN GEDENKTAFEL AUS METALL
Verlag der Aktien-Gesellschaft vorm. H. Gladenbeck & Sohn, Bildgießerei, Berlin-Friedrichshagen

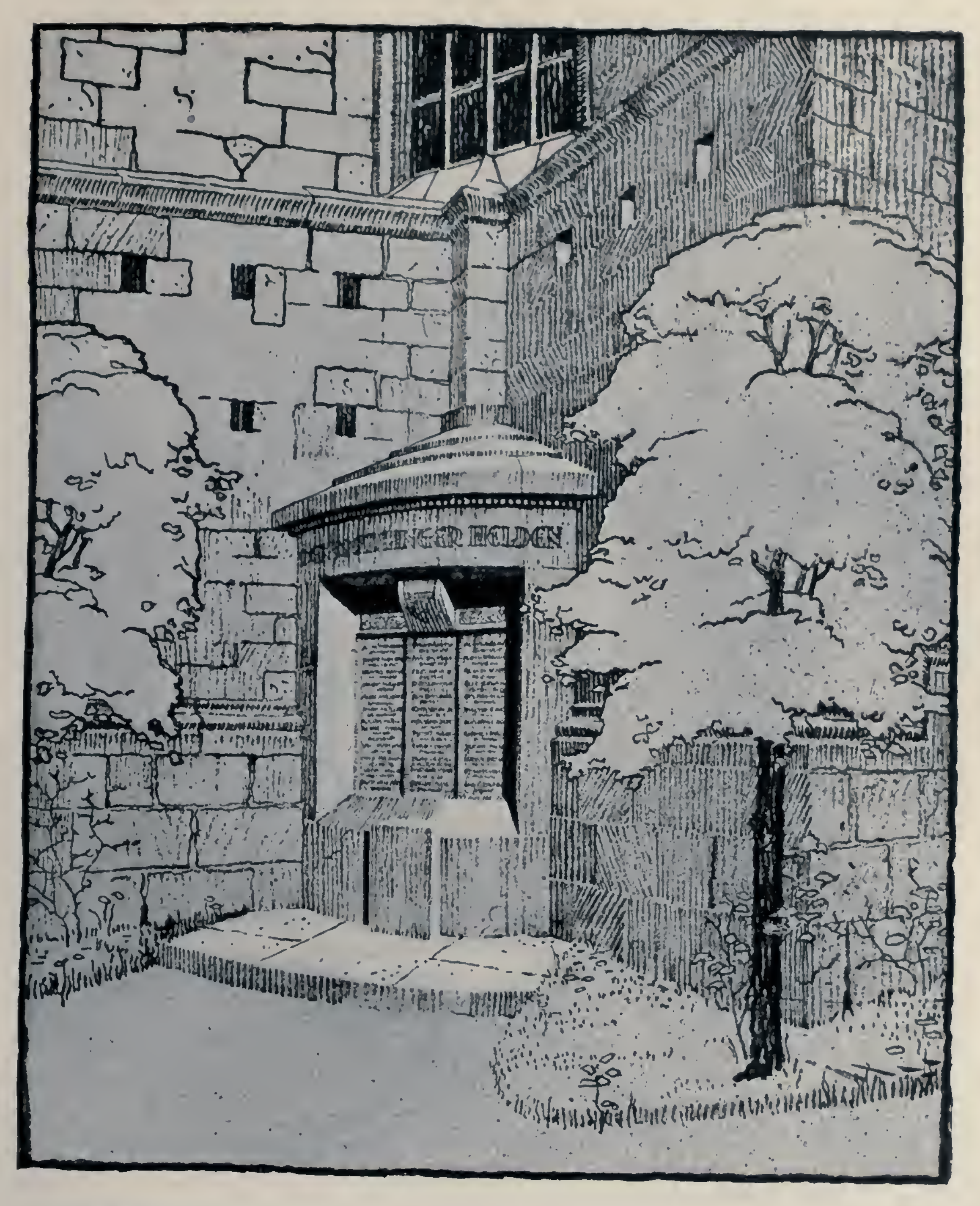


G. A. MATHEY-
BERLIN
ENTWURF FÜR EINE
GEDENKTAFEL

AUF EINEN
KIRCHENPFEILER
ODER AUF HOLZ
GEMALT



GEDENKTAFELN AN DER ALTEN KIRCHE ZU LINDENBERG IM ALLGAU
ANGEORDNET VON GEBR. RANK, ARCHITEKTEN, IN MÜNCHEN



O. POLLAK-WIEN

GEDENKTAFEL AN DER KIRCHE IN MÖDLING

In gemeinsames Grab gebettet schlafen am Fuße des Reichsackerkopfes dem großen deutschen Morgen entgegen

Gustav Degenhardt Arbeiter aus Glauchau	Werner Gotthold Dr. phil. aus Berlin
Helmut Polenz Architekt aus Chemnitz	Alfred Berger Kaufmann aus Leipzig
Hans Hagen Landwirt aus Wurzen	Otto Kirst Oberlehrer aus Halle
Leo Wernsdorf Schmied aus Oschatz	Günther Merkel Bergmann aus Borna

Über den Helden rauscht der Vogesenwald das Lied von deutscher Treue, die alles einte in notvoller Stunde, was deutsch sich nannte. In solcher Treue fanden sich im Tode zusammen, die hier unterm Rasen ruhen, Männer von hier und von dort, Schöpfer des Geistes und Arbeiter mit schwieliger Hand. Hatten sich nie gekannt und wurden Brüder, kämpfend und sterbend für ein gemeinsames Höchstes: fürs Vaterland! Ihr Grab sei künftigen Geschlechtern heilige Wallfahrtsstätte, anzubeten in Ehrfurcht die deutsche Einheit und in ihr des Vaterlands unbezwingliche Kraft! · Wir hüten den geweihten Hügel als Vermächtnis aus Deutschlands deutschester Zeit.

Gemeinde Mühlbach in den Vogesen

TYPOGRAPHISCHES GEDENKBLATT DER KGL. AKADEMIE FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE UND BUCHGEWERBE IN LEIPZIG

Schriftsatzes nicht unterdrücken oder sprengen, sondern müssen dessen Geschlossenheit wirksam unterstützen oder sich ihr unterordnen. Eine erfahrene, künstlerische Hand bietet hier sicherste Gewähr. Ueberladene (und überdies schlecht durchgeführte) Ornamente gefährden Klarheit und Uebersicht, und stören Ernst und Würde der Tafeln, die durch feingebildete, schlichte Profile und harmonische Maßverhältnisse sicherer und gültiger gewährleistet werden.

Die Verwendung des Materials, der Werkstoffe, läßt vielfältige Möglichkeiten offen; sie wird in erster Linie bestimmt durch die lokalen Verhältnisse und die zu Gebote stehenden Mittel. Holz, Stein, Eisen und Ton kommen wohl hauptsächlich in Betracht. Holz wird sich besonders für Innenräume eignen, Stein (und Terrakotta) für die Außenseite privater oder öffentlicher Gebäude. Auch Gußeisen ist zu empfehlen, besonders wenn es sich um eine größere Anzahl von Tafeln oder Platten handelt, die in einer geordneten Folge wirkungsvoll verteilt und angebracht werden können. Andere Materialien — etwa Bronze oder Kupfer — werden sich auch nach dem Krieg durch ihre Seltenheit verbieten. Wohl aber mögen andere Stoffe und Gattungen herangezogen werden; so z. B. die gerade in den letzten Jahren verständnisvoll und erfolgreich gepflegte Mosaikkunst, sowie auch Glasfenster oder Gobelins, die an geeigneter Stelle (bei Behörden oder Gemeinden) als würdige und repräsentative Ehrung zu wirken imstande sind. Für die schöne und geschmackvolle Ausführung der Gedenkblätter sind natürlich die Papiersorten entscheidend vom einfachen (aber gediegenen) Maschinenpapier bis zum kostbarsten Bütten oder Pergament. Schon der sorgfältige Buchdruck vermag auf ihrer Grundlage gute Beispiele zu liefern; er gestattet beliebig viele Abzüge (zur Verteilung an Angehörige und



Gedenket

derer,
die für uns im großen Krieg geblieben sind
1914 1915 1916

Glockner, Hans bei Warschau 1.VI.15	Dressel, Johann bei Kowno, 7.XI. 1914	Brendl, Christof bei Arras 12.I.1915
Puchta, Johann bei Arras 11. I. 1915	Schröder, Bartl bei Souchez 3.X.14	Enzensperg, M. bei Arras 11. I. 1915
Fritz, Heinrich bei Kowno. 7. III. 15	Stengel, Klaus b. Antwerpen 22.X.14	Brugger Ferdl, bei Loos 13. XI. 1914
Dietrich, Hans bei Ypern 9. XI. 1914	Nicklaus, Osw. bei Loos, 14. XI. 1914	Brugger Ernst, bei Loos 13. XI. 1914
Koch, Andreas J. bei Dünaburg 1. I. 15	Riemer, Antoni bei Wilna, 2. III. 15	Gerlinger Peter bei Metzeral, 17.VI.15
Wagner Alois bei Loretto 15. VII. 15	Ziegler Salom. bei Prasnitz 4.IV.15	Küffner, Johann b. Brest-Litowsk 10.15
Enzner Johann bei Pristina 2. VI. 1915	Gruber, Josef bei Arras 10. I. 1915.	Herrmann Otto bei Arras 10. I. 1915

DIE GEMEINDE

FÜRTH

GEDENKBLATT, GESCHRIEBEN VON W. SCHNARRENBERGER IN DER KLASSE PROF. EHMCKE DER KUNSTGEWERBESCHULE IN MÜNCHEN

VNSEREN HELDEN!

Der Krieg der Jahre
1 9 1 4 und 1 9 1 5,
den Österreich und seine Verbündeten zum Schutze der
höchsten Güter der Menschheit führen mußten, hat auch
unserer Stadt die schmerzlichsten Opfer auferlegt.
Wir trauern um den Hingang tapferer Krieger, die zu
unseren besten Söhnen zählten. Sie fanden den Tod
in stolzer Pflichterfüllung, indem sie dem Vaterlande
Sieg und Frieden erkämpfen halfen.
Dank sei ihrem Heldenmut, ihr Andenken bleibe uns
heilig, ihr Ruhm leuchte den Nachlebenden als Vorbild!
✝
Diese Tafel bewahrt ihre Namen zum ewigen Gedächtnis
Auf dem Schlachtfelde sind gefallen:
Johann Alexas ✝ Franz Alma ✝ Arthur Bartels
Jost Bär ✝ Ignaz Diefenbacherning ✝ Karl Doll
Peter Dornka ✝ Josef Einfrieder ✝ Adolf Ertely
Rudolf Ferstelmanner ✝ Julius Gerstenberger
Alexius Göschl ✝ Emil Kargel ✝ Willy Hammer
Florian von Hillebraunt ✝ Rudolf Klausengraber
Otto Lange ✝ Josef Maksimović ✝ Karl Marek
Fred Noel ✝ Wilhelm Ostermaunger ✝ Fedor Ott
Hermann Pastrović ✝ Heinrich Padlikowsky
Paul Reichelt ✝ Karl Reimann ✝ Franz Sadlos
Johann Schöngraber ✝ Arthur Siebeneichler
Karl Thiel ✝ Josef Tiefenbacher ✝ Franz Tietz
Georg Urbanzik ✝ Otto Vél ✝ Alfred Wieland
Richard Weszwinkel ✝ Matthias Wenninger.
Ihren Todeswunden sind in der Heimat erlegen:
Friedrich Adelsberger ✝ Rudolf Baumgartner
Ernst Duty ✝ Hermann Dworak ✝ Karl Ferty
Franz Frömmel ✝ Fritz Görl ✝ Josef Haberler
Otto Hell ✝ Hermann Immermann ✝ Fritz Keil
Leopold Kochelberger ✝ Wilhelm Lanterböck
Iwan Millet ✝ Franz Nedomanski ✝ Karl Pail
Simon Roggensteiner ✝ Tomas Steinwendtner
Alex Sol ✝ Ferdinand Stranischek ✝ Felix Tal
Franz Tomas ✝ Viktor Tyll ✝ Leon Tunkler
Ignaz Uller ✝ Wenzel Urbanek ✝ Josef Vietze
Heinrich Weissinger ✝ Johann Zimmermann

Die Stadt St.-Michael.

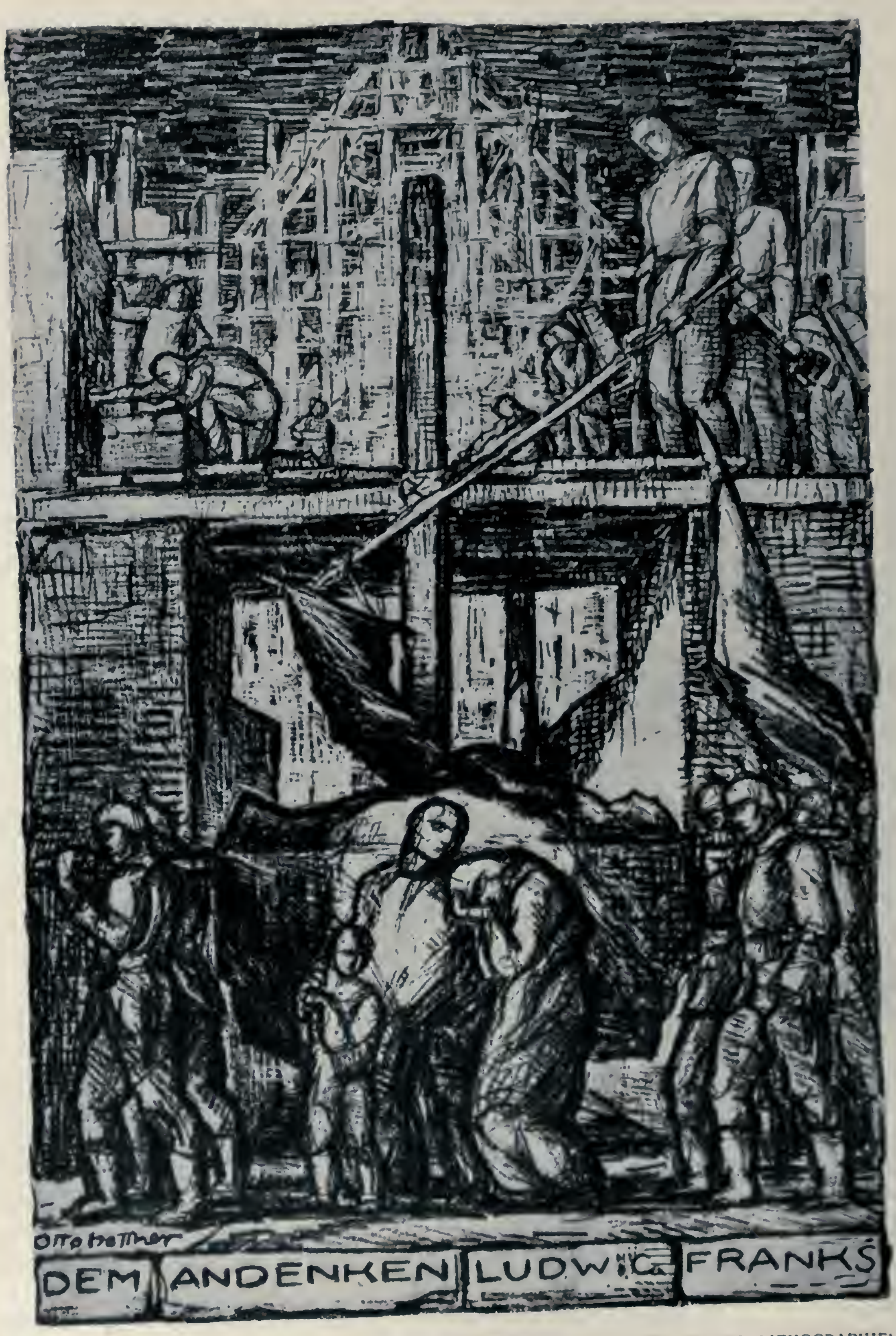
RUDOLF VON LARISCH-WIEN ▫ GEDENKBLATT AUF PERGAMENT GESCHRIEBEN



RUDOLF VON LARISCH-WIEN GEDENKTAFEL AUS HOLZ

Kameraden) in geordnetem Satz und charaktervoller Schrift (Abb. S. 48). Reicher und wertvoller sind die graphisch-künstlerischen Schöpfungen. Man hüte sich indes vor der vielangepriesenen und gangbaren Fabrikware jener Gedenkblätter, die das Bildnis des Verstorbenen zeigen, umgeben von zahllosen abgegriffenen und künstlerisch nicht bewältigten Emblemen. Die Fertigung dieser graphischen Gedenkblätter ist durchaus Sache der Künstler; ihnen bietet sich hier die Möglichkeit schöpferisch gestaltend zu wirken in illustrierender oder symbolisierender Zeichnung ,wie die Entwürfe von W.Schmidt(Abb. geg. S. 41 u. S.54)und O. Hettner (Abb. 52) zeigen. Die Herstellung als Holzschnitt, Lithographie oder Radierung ermöglicht nicht nur eine würdige und wertvolle, sondern auch eine verhältnismäßig billige Verbreitung. Sie mögen aufbewahrt werden in schlichten Rahmen an der Wand oder aber in sauberen Mappen und gepflegten Kästen.

Im übrigen bleibt der Verwendung der Gedenktafeln ein weiter Spielraum. In manchen dörflichen Gemeinden — zumal in Bayern und Steiermark — hat sich schon während des Krieges der Brauch herausgebildet, an dem Hause eines gefallenen Kriegers eine kleine Ehrentafel anzubringen — aus Holz (mit entsprechender Bemalung), aus Solnhofer Stein oder Terrakotta. Erst nach dem Kriege aber wird man die Vereinigung der Namen auf Massengedenktafeln durchführen können, da erst dann die erforderlichen Unterlagen und Daten gewonnen sind. Sie mögen alsdann ihre Stätte finden — innen oder außen — an der Kirche, am Rathaus, am Schulhaus oder an sonstigen öffentlichen Gebäuden. Weihevolle Gedenkstätten schafft oft ein ursprüngliches starkes Empfinden auf dem Lande mitten in der Natur — im Anschluß an vorhandene Bildstöcke, Marterln, Kapellen u. dgl. Angelehnt an die Mauer des Friedhofs oder in Verbindung mit einem Kruzifix oder Heiligenbilde lassen sich einzelne Täfelchen, die die Namen der gefallenen Krieger tragen, in entsprechender Ordnung anbringen (Abb. S. 46). Ein Bildstock selbst wird oft zum ergreifenden Ehrenmal im Schatten schöner Bäume oder in einer sonstigen stimmungsvollen Umgebung. Aber auch in der Großstadt im Zentrum von Industrie und Handel mögen Gedenktafeln eine Stätte haben. Werkstatt und Fabrik, Arbeits- und Versammlungsstätten, Brücken und Brunnen bieten manchen geschickten Platz, an dem die Tafel unaufdringlich angebracht werden kann, sich dem Ganzen einfügt und eingliedert und doch



OTTO HETTNER-BERLIN

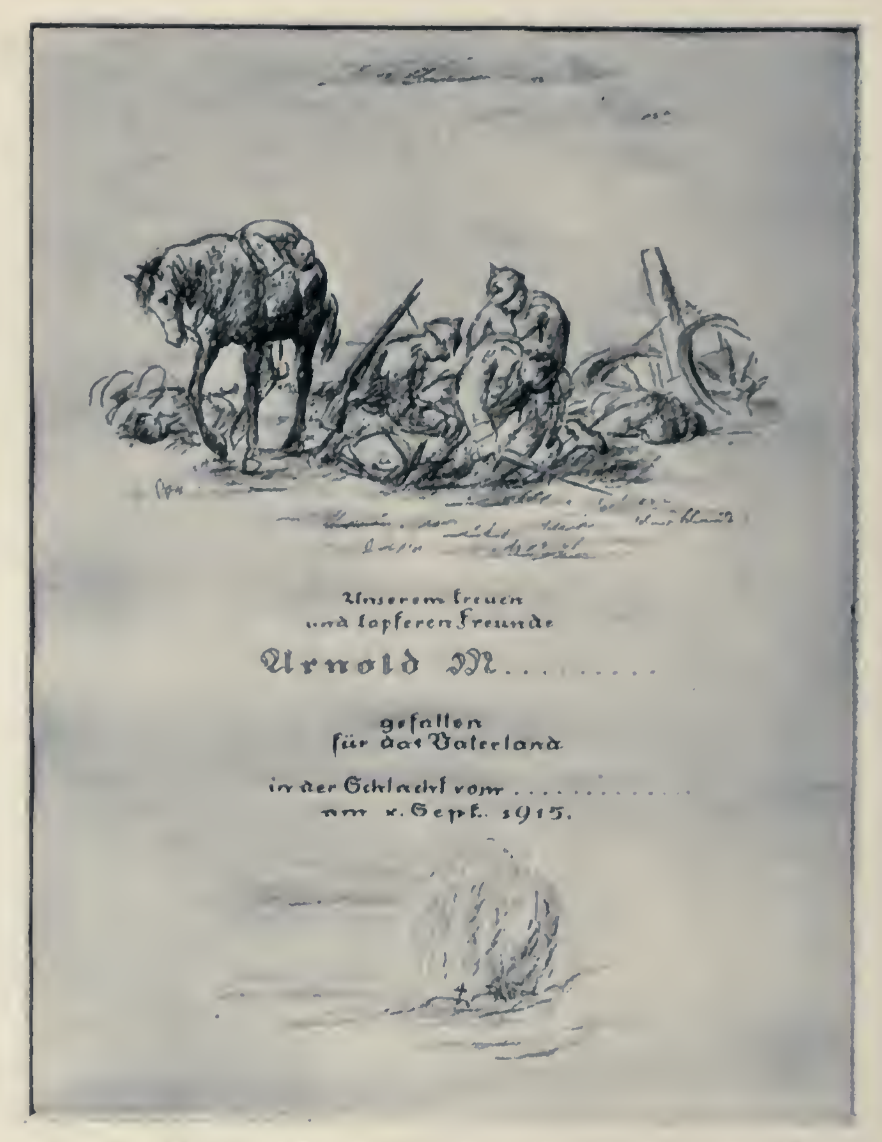
GEDENKBLATT AUF LUDWIG FRANK (LITHOGRAPHIE)



E. BÜTTNER-BERLIN ▫ GEDENKBLATT FÜR EINEN EINZELNEN KRIEGER



B. HASLER-BERLIN ▫ ALLGEMEINES GEDENKBLATT (LITHOGRAPHIE)



W. SCHMIDT-MÜNCHEN ▫ GEDENKBLATT FÜR EINEN EINZELNEN KRIEGER

eine sichtbare und dauernde Bewahrung des Andenkens ermöglicht. Form und Größe im einzelnen bereits jetzt zu bestimmen, ist fast unmöglich, da weder die Zahl der Kriegsteilnehmer noch die der Gefallenen feststeht.

Oft wird deren Umfang eine räumliche Ausdehnung derartiger Gedenktafeln nicht gestatten, wenn Hunderte, ja Tausende von Namen eine klare Uebersicht oder die Anordnung auf Tafeln überhaupt unmöglich machen. Für solche Fälle bieten die Kriegsgedenkbücher eine würdige und beachtenswerte Lösung. Ihre endgültige und abschließende Durchführung wird der Muse der Friedensjahre vorbehalten sein; aber bereits jetzt können Gemeinden und Verbände die Grundlagen schaffen durch sorgfältige, historische Sammlung geeigneten Materials, um so mehr, als im Rahmen dieser Gedenkbücher nicht nur Namen und Taten gefallener Helden verzeichnet werden sollen, sondern auch die Chronik der Ereignisse der Heimat in der vielfältigen Verzweigtheit wirtschaftlichen und sozialen Lebens.

So werden Gedenktafeln und in bescheidener Form Gedenkblätter die Namen der Toten, feierliche Glasfenster oder Mosaiken aber das Andenken an die Zeit sichtbar und würdig aufbewahren, und in prächtige und wertvolle Bücher wird man die Chronik der Ereignisse der Front und Heimat niederschreiben, umrankt von den Namen der Kämpfer von drinnen und draußen.

W. F. Storck

KUNST UND GESCHÄFT AUF DER LEIPZIGER MESSE

Die französischen Berichte über die Messen in Lyon und Paris heben mit besonderer Genugtuung die Ueberlegenheit hervor, die der französische Geschmack den dortigen Ausstellungen gegenüber Leipzig verleihe. Es wird von dem Stempel unaufdringlicher Eleganz (cachet d'élégance discrète) gesprochen, den Paris allen seinen Schöpfungen aufzudrücken versteht.

Prüft man die Berichte genauer, so hat diese Eleganz ihre Wirkung hauptsächlich darin geäußert, daß sie große Besucherscharen angelockt hat, von denen nicht feststeht, wieviel Geschäftsleute darunter waren. Daran vermögen auch die Ziffern, die über die in Lyon erzielten Umsätze veröffentlicht werden, nichts zu ändern. Die französischen Messen sind also, wenigstens zu einem erheblichen Teil, nur Ausstellungen geworden. Man muß das als ein Steckenbleiben auf dem eingeschlagenen Wege bezeichnen, denn zweifellos haben die Veranstalter der französischen Messen keine Ausstellungen, sondern nach dem Vorbilde von Leipzig geschäftliche Organisationen schaffen wollen. Aber es ist nicht so einfach, eine eingewurzelte, im Verlaufe eines langen Zeitabschnittes gewachsene und organisatorisch durchgearbeitete Einrichtung wie die Leipziger Messe an einen beliebigen anderen Ort zu verpflanzen, während es viel leichter gelingt, eine Anzahl von Industriellen und Besuchern zu einer Ausstellung zusammenzubringen. Der Industrielle, dem der unmittelbare geschäftliche Erfolg vielleicht versagt bleibt, betrachtet seine Beteiligung an der Ausstellung als Repräsentationspflicht und findet sein Genügen in der mittelbaren Wirkung jeder Ausstellung. Die Allgemeinheit mißt den Erfolg an der stattlichen Besucherzahl.

Wenn es den französischen Messen gelingt, sich von Ausstellungen zu wirklichen Vermittlern des Geschäftsverkehres durchzuarbeiten, so werden sie der Leipziger Messe eine ernsthaftere Konkurrenz machen, als dies gegenwärtig der Fall ist. Daß bedeutende Anstrengungen gemacht werden, dahin zu gelangen, ist sicher, und wir täten unrecht, diese Anstrengungen nicht ernst zu nehmen. Auch die selbstsichere Betonung des romanischen Geschmackes ist nicht ohne Bedeutung für uns, weil sie auf voreingenommene Gemüter eine immer noch starke Wirkung ausübt. Wir wissen es, daß die Pflege der äußeren Formen bei den Romanen eine weit größere Rolle spielt, als bei uns, und daß ihren Durchschnittsleistungen unbestreitbar ein gewisser Reiz eignet, der anziehend wirkt. Dieser Reiz kommt entschieden auch ihren Messen zugute.

Auf der anderen Seite wissen wir auch, daß Deutschland auf dem Gebiete des Kunstgewerbes die Romanen seit längerer Zeit überflügelt hat. Eine eigene Kunst des Ausstellungswesens als Abart der Raumkunst hat geradezu von Deutschland ihren Ausgang genommen. Theoretisch aber, im Hinblick auf ihre Gestaltung unterscheiden sich die Musterlager auf der Leipziger Messe in keiner Weise von den Ständen auf irgendeiner Ausstellung, und die Leipziger Messe ist als eine große Ausstellung zu betrachten, nur mit ganz anderen Zwecken als die einer Schau und ohne deren Einheitlichkeit. Die neuzeitliche Ausstellungskunst hat daher auch für die Leipziger Messe die größte Bedeutung. An dem Gesamtbilde gäbe es noch manches zu formen. Für die geschmackvolle Aufmachung jedes einzelnen Standes und Musterlagers kann außerdem gar nicht genug geschehen. Je mehr hier künstlerische Mitarbeit herangezogen wird, um so besser. Nicht also ob nun jedes Musterlager rein nach künstlerischen Grundsätzen zu gestalten sei; dafür sprechen zu viel geschäftliche Rücksichten mit. Das Wesentliche ist, daß vom Künstler als Mitarbeiter des Geschäftsmannes wertvolle Anregungen weit über den Bereich seines Auftraggebers hinaus ausgehen.

Bei alledem wollen wir nicht vergessen, daß die künstlerische Gestaltung der Musterlager nur als Hilfsmittel zu bewerten ist und daß der eigentliche Zweck der Messen die Erzielung von Geschäftsabschlüssen ist und bleibt. Es schadet aber nichts, wenn die Leipziger Messe sich auch in den Fragen des Geschmacks den ausländischen Messen überlegen zeigt.

H. Behrmann



FRITZ ERLER-MÜNCHEN ▫ GEDENKBLATT FÜR ANGEHÖRIGE DER BAYERISCHEN ARMEE



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN GEDENKTAFEL AUS GEBRANNTEM TON

ZU DEN ARBEITEN VON KARL JOH. MOSSNER

Als Karl Joh. Mossner und die Leute seines Schlages in Architektur und Kunstgewerbe auftauchten, als er gelegentlich ein Haus baute und immer öfters Wohnungen sehr reizvoll einrichtete, gab es eine Verblüffung in dem, was man Fachkreise zu nennen pflegt. Da war auf einmal Einer da, der geschmacklich gebildete und anspruchsvolle Leute, Leute, die den Kopf über den heimischen Kirchturm — auch wenn es der der Frauenkirche oder der der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche sein sollte — zu stecken gewohnt waren, zu höchster Zufriedenheit und allergrößtem Behagen einzurichten verstand. Deshalb war man so verblüfft, weil dieser Mossner so gar nicht dem Begriff entsprach, den man in Deutschland sich von dem neuen Kunstgewerbe-Künstler zu machen angefangen hatte. Er war eigentlich ein ganz vernünftiger Kerl, einer, mit dem man über seine Sache reden konnte, der auch auf Wünsche und Absichten vernünftig einging. Er war weder eigensinnig noch selbst-



ARCH. KARL JOH. MOSSNER-BERLIN ▫ TORWAND IM ESZZIMMER DES LANDHAUSES DR. SCH. IN WANNSEE (VGL. S. 61)



ARCH. KARL JOH. MOSSNER-BERLIN ▫ TREPPE IN DER HALLE DES LANDHAUSES DR. SCH. IN WANNSEE (VGL. S. 60)

herrlich, noch größenwahnsinnig. Er hatte gar nichts vom Theoretiker, wälzte kein gedrucktes Buch heran, um einem etwas nicht Einleuchtendes aufzuzwingen, und mutete einem nicht zu, eine sonderbare Eigenheit hinzunehmen, weil sie nun einmal künstlerisch zu seiner Eigenart gehörte. Er war alles, was man heute an Wohnkultur haben muß, war sachlich, war zweckmäßig, war komfortabel, war modern, war qualitätsvoll und war vor allem doch so taktvoll in jeglicher Form, daß man sich an all dem nicht zu stoßen brauchte, daß um einen herum die Anmut des Selbstverständlichen lag.

Räume, wie Mossner sie in einem Landhaus am Wannsee herrichtete, verlangen nicht nach Interpretation. Man spürt, daß ein erlesener Geschmack am Werke war, der keines großen Aufwandes oder lauter Mittel bedarf. Es ist Ruhe in den Dingen, gewählte und gereifte Form, eine gewisse Großheit und weltmännische Selbstverständlichkeit, und dabei fehlt doch auch wieder nicht der Sinn für das Spielerische, für sinnlich schmeichelnde Zutat. Eine Gelegenheit wird benutzt: eine Heizkörperverkleidung unter einem Fenster; da läßt man einen Handwerker, der mit der Laubsäge noch umzugehen weiß, ein Stückchen Ornament aussägen, das wie eine ungarische Volkskunststickerei in den Raum hineinklingt. Eine Fläche über der Türe läßt man zart, weiß in weiß in den Stuck hineinschneiden; auf große, ruhige, schweigsame Wandungen spannt man einen Stoff, der aus der besten Weberei geholt ist und durch seine launige Erfindung Heiterkeit in die gemessene Würde eines Raumes hineinlächelt.

Das Faszinierende und wohl auch im Sinne



ARCH. KARL JOH. MOSSNER-BERLIN ▫ KAMIN IM EMPFANGSZIMMER DES LANDHAUSES Dr. SCH. IN WANNSEE

einer kunsthandwerklichen Betrachtung das Entscheidende ist die Empfindung, daß man sich solchem Mossnerschen Raum ebenso unbedenklich und ebenso rückhaltlos überlassen kann wie einer Wohnung, die uns aus alter Zeit, aus einer Epoche der großen und vollendeten Stile überkommen ist. Man spürt sich auf einmal und wie selbstverständlich hineingerückt in allerbeste Tradition. Nicht auf die kindische Weise, in der die Innendekorateure, die sich der Tradition bewußt zu werden begonnen haben, das aufgefaßt haben, indem Aeußerliches, Formalistisches, was immer besagen will: falschmünzerisch Gekünsteltes übernommen worden ist. Man wird nicht sagen können, daß Mossner bei dem oder jenem Gerät sich bemüht habe, Louis seize oder Barock oder Chippendale oder wer weiß was, aufzugreifen, daß er sich nach berüchtigter Methode irgendwie und irgendwo der Vergangenheit versklavt habe. Von jener Zwiespältigkeit, die man höflich, allzu höflich „Anklänge“ nennt, ist solcher Raum doch gänzlich frei. Er konnte in seiner Gesamtstimmung doch nur entstehen aus einer Empfindung, die von unserer Welt ist. Und er hätte das Einleuchtende und Behagliche für unsereinen nicht, wenn er in diesem Sinne nicht echt konzipiert wäre. Daß wir Räume und Möbel zu schaffen vermögen, passend zu uns, als Ausdruck unseres Bedarfs und unseres Empfindens, die sich sehen lassen können neben dem, was andere Zeiten unübertrefflich zu gestalten vermochten, ist vielleicht schon mehr als man unter unseren Verhältnissen zu erreichen hoffen durfte.

P. THIEKE



ARCH. KARL JOH. MOSSNER-BERLIN   HALLE DES LANDHAUSES Dr. SCH. IN WANNSEE (VGL. S. 58)



ARCH. KARL JOH. MOSSNER-BERLIN

SPEISEZIMMER DES LANDHAUSES Dr. SCH. IN WANNSEE (vgl. S. 57)



GENERALFELDMARSCHALL GRAF GNEISENAU ■ EISENGUSZ-STATUETTE (UM 1830)
Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin



EISENGUSZ-PLAKETTE: BRAUTSCHMÜCKUNG — KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM, BERLIN

EISENGUSZ IN DER ANGEWANDTEN KUNST

Gußeißen — als annehmbarer Ersatz für Gold, Silber, Bronze? — Eisengegossener Zierat als anerkannter vollwertiger Schmuck im Haar unserer Frauenwelt, um ihren Hals und Nacken bei festlichen Gelegenheiten? Oder alltäglich getragen als Band um das Handgelenk, als Gehänge im Ohr und als Spangen und Broschen am Gewande? Allerhand Eisen ferner in der Häuslichkeit, in Wohn- und Schlafräumen, als Leuchter, als Uhrhalter auf dem Nachttisch, als Behälter für Flakons, als Zier- und Gebrauchsgerät auf dem Schreibtisch?

Dem unvorbereiteten, naiv empfindenden Laien will das nicht in den Sinn. Denn wer sich selbst schmücken will oder sein Heim, der sieht vor allem auf die Güte des Materials. Stoffe, die in überreichem Maße und billig im Lande zu haben sind, überläßt man, auch wenn sie schöne Wirkungen zu erzielen vermögen, den niederen Bedürfnissen des Lebens. So hielt man es auch mit dem Eisen. Nicht sein unscheinbares Aussehen war da ausschlaggebend, sondern lediglich der Umstand, daß das Eisen so überaus plebejisch erschien und billig war. Darum überließ man es willig den Technikern und Mechanikern, den Architekten und Ingenieuren.

Und doch gab es Zeiten, da der Eisenguß auch für höhere Zwecke verwendet wurde. Noch nicht lange ist es her, daß er künstlerisch verwertet und allgemein geschätzt wurde, ja auch als hoffähig galt! In den Tagen des Biedermeiers war das Eisen eine Modesache. Weitgehende Verwendung fand es in der großen und der angewandten Kunst; es paßte gut zu der eisernen Zeit der Befreiungskriege und den dürftigen Jahren, die ihnen folgten. Jedoch es war keine Erfindung jener eisernen Zeit.

Schon einmal, in grauer Vorzeit kannte man Eisen-Schmuck und -Zierat: um 1000 vor Christi Geburt, als unsere Urväter dieses Metall kennen lernten, wurde es wegen seiner Neuheit und Seltenheit geschätzt und zu Hals- und Brustschmuck, zu Ringen und Gewandnadeln verwertet. Jene prähistorischen Schmucksachen sind jedoch geschmiedet. Bronze und Kupfer vermochte man wohl seit zirka 1500 v. Chr. zu gießen. Der Eisenguß jedoch kam erst etwa 3000 Jahre später auf, weil er eine hohe Schmelztemperatur erforderte und auch andere Schwierigkeiten mit sich brachte. An sich ist nämlich das einmal flüssige Eisen ein leicht zu behandelnder Stoff; es durchdringt und erfüllt willig und ohne Tücken alle Eigenarten und Feinheiten der Formen. Doch einmal erkaltet, verträgt es keine besonderen Aenderungen und Verbesserungen mehr, wie sie an Bronzegüssen leicht anzubringen sind. Darum galt es und gilt es bis heute, die Modelle und Formen so genau und wohlberechnet herzustellen, daß eine nachträgliche Ziselierung, wenn möglich, ganz vermieden werden kann.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurden die ersten Versuche gemacht. Geschütze, Gußöfen aus meist rechteckigen, reliefgeschmückten

---

Wir verweisen anläßlich dieses auf Grund einer Ausstellung im Kgl. Kunstgewerbe-Museum Berlin zustande gekommenen Aufsatzes auf das soeben bei F. Bruckmann, München, erschienene Werk: Berliner Eisenkunstguß von Hermann Schmitz. Mit einer Gravüre, 44 Lichtdrucktafeln und zahlreichen Abbildungen im Text. Preis gebd. M 25.—.

oder sonst verzierten Platten, Grabtafeln und vielerlei Architekturteile wurden nacheinander aus Eisen hergestellt. Im Ausgange des Rokoko war die Technik dann so weit vorgeschritten, daß man durch den Guß allein die gewünschte Glätte und Feinheit erreichen konnte. Eine neue Epoche begann damit für den Eisenguß, es kam die Zeit seiner höchsten Blüte, des Kunst- und Feingusses. Englische Betriebe machten den Anfang, in Deutschland folgte die Gräflich Einsiedelsche Gießerei zu Lauchhammer in der Lausitz, und sehr bald kam es zu den Gründungen der Kgl. Eisengießereien zu Gleiwitz (Schlesien) im Jahre 1798 und zu Berlin im Jahre 1804. Und gerade die Berliner Gießerei — über ihre Leistungen und Erfolge gibt eine im Bruckmannschen Verlage erschienene, reich mit Abbildungen versehene Publikation von Dr. Hermann Schmitz interessante Aufschlüsse — gegen deren Gründung gewiegte Fachleute und gewichtige Persönlichkeiten mancherlei eingewendet hatten, sollte in kurzem alle Vorgängerinnen überflügeln und den Eisenguß zu ungeahnter Blüte führen. Mit aller Energie wurde von Anfang an gearbeitet. Siebeneinhalb Zentner betrug die Gesamtproduktion des ersten Jahres. 1503½ Zentner bereits die des folgenden. Alle möglichen Gebrauchs- und Ziergegenstände und technisches Gerät gingen aus der Gießerei hervor. Die Regsamkeit und der Wagemut der Gießerei nahmen in den Folgejahren ständig zu. Im Jahre 1811 ging man sogar daran, eine Lokomotive — die erste in Deutschland! — nebst Zubehör in der Berliner Gießerei herzustellen. Und bis zur Auflösung der Fabrik im Jahre 1873 waren ihre technischen Erzeugnisse wegen ihrer Feinheit bekannt und begehrt.



EISENGUSZ-MEDAILLON: PRINZESSIN CHARLOTTE (MÜNZKABINETT)

Auch in rein künstlerischer Beziehung gab es zunächst recht beachtenswerte Leistungen. Und das ist kein Wunder, denn die ersten Bildhauer Berlins — Rauch, Schadow, Tieck, Wichmann — interessierten sich für das junge, rührige Institut und schufen vielfach eigens für den Eisenguß neue Modelle. Und das war sehr wesentlich, denn der Eisenguß bildet einen Kunstzweig für sich. Man kann nicht beliebig andere plastische Modelle für den Guß in Eisen verwerten, sondern muß sich in die Eigenart und besonderen Erfordernisse des Eisens hineindenken.

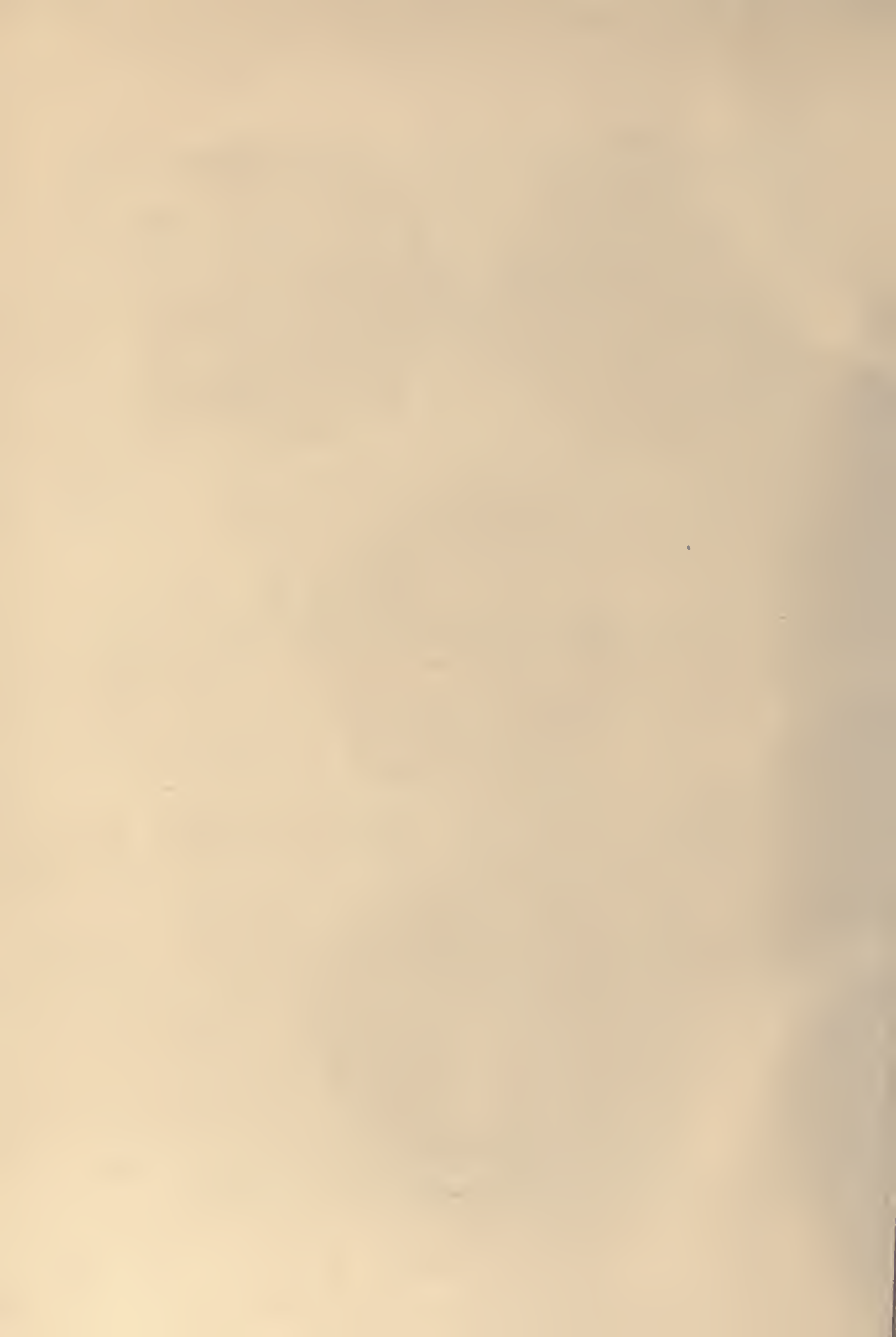
So entstand eine Reihe beachtenswerter Plastiken, lebensgroße und lebensvolle Porträtbüsten, sowie Statuetten und Reiterbildwerke von Fürsten und führenden Persönlichkeiten der damaligen Zeit und der Vergangenheit. Mit welcher Feinheit und welchem künstlerischen Verständnis selbst die kleinen Statuetten hergestellt wurden, dafür mag der hier abgebildete Gneisenau ein Beispiel geben (Abb. S. 62). Außerordentlich glücklich ist das Gefährnis, das für den Plastiker in der modernen Kleidung, den langen Aermeln und Hosen liegt, überwunden. Freilich kam die Mode unserer Vorfahren: die enganliegende, dem Körper sich anschmiegende Gewandung — im Gegensatze zu unserer modernen, in gebügelten Falten starrenden — den Wünschen des Plastikers entgegen. Besonders bei einem so kräftigen Körper, wie Gneisenau ihn bot. Das rein Stoffliche der Kleidung konnte so dem anatomischen des Körpers untergeordnet werden. Und der geistige Gehalt der Statuette steht dem rein plastischen nicht nach: Haltung und Gebärden sind bewegt und doch beherrscht und stimmen gut zu dem von gezügelter Leidenschaft erfüllten Antlitz.

Hervorzuheben sind auch die unzähligen und fast durchweg trefflichen kleinen Bildnisplaketten, vornehmlich in ovaler oder kreisrunder Form, wie sie vor allem Posch, ein Wiener Medailleur, der schon 1803 nach Berlin berufen wurde, so unübertrefflich herstellte. Erstaunlich rasch und mit großer Treff-

SIEGESWAGEN
NACH KISS
(OBEN)



KÄMPFERGRUPPE
NACH A. FISCHER
(UNTEN)





PRINZESSIN LUISE



PRINZ KARL

sicherheit skizzierte und modellierte dieser Künstler und hatte ungewöhnlichen Erfolg. Selbst Napoleon gewann für ihn Interesse und zog ihn vorübergehend nach Paris. Gegen tausend Plaketten stammen aus seiner Hand, und mit welchem Liebreiz er jugendliche Gestalten, mit welcher schlichten Größe er gereifte Persönlichkeiten zu erfassen vermochte, davon legen die wenigen hier wiedergegebenen Abbildungen beredtes Zeuguis ab (Abb. S. 64/65). Auch szenische Reliefdarstellungen waren beliebt, vielfach in Anlehnung an antike Vorbilder, wie z. B. die der Brautschmükkung (Abb. S. 63), von der ein vorzüglicher Abguß sich in der Sammlung der Berliner Geologischen Landesanstalt befindet. Unter ihnen wirken die in Flachreliefausgeführten, nach unserem Empfinden bedeutend günstiger als die technisch interessanten, frei heraustretenden Hochreliefarbeiten.



WIELAND



EISENGUSZ-MEDAILLONS
(KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM)

Erwähnt seien hierbei auch die originellen kleinen Relieftäfelchen, die von 1811 ab alljährlich von der Kgl. Berliner Eisengießerei zu Neujahr herausgegeben und an den König und bedeutende Interessenten überreicht wurden — als artiger Gruß und zugleich „zur Hebung des Debits“ — die sogenannten Neujahrsplaketten. Die mit den laufenden Jahreszahlen 1805—1848*) versehenen Täfelchen geben in zwangloser Gruppierung Abbildungen von kunstgewerblichen und technischen Erzeugnissen der Gießerei, und zwar von Arbeiten des jedesmal verflossenen Jahres. Auch Gebäude und Anlagen sind abgebildet, an denen Produkte der Gießerei Verwendung fanden oder die sonst mit ihr im Zusammenhang standen (Abb. S. 66).

In rein künstlerischer Beziehung machte sich jedoch schon früh ein

*) Die Neujahrsplaketten von 1805—1810 wurden in den Jahren 1822/23 nachgeliefert. Eine vollständige Sammlung der Plaketten ist im Märkischen Museum ausgelegt.





Abstieg in den Leistungen bemerkbar. Insbesondere bezüglich der Kleinkunstwerke, der Schmucksachen und der mannigfaltigen Artikel auf dem Gebiete der angewandten Kunst. Mancherlei Geschmacksverirrungen machen sich geltend, außerdem beeinträchtigten die vielen Fälschungen und Konkurrenzerzeugnisse — die Berliner Kgl. Gießerei hatte fast durchweg auf Marken oder Stempel verzichtet — von seiten privater Unternehmungen den Ruf der echten Waren, so daß die kleinen Schmuck- und Gebrauchsgegenstände, die als fonte de Berlin in Paris, ja selbst in Amerika eine Zeitlang sehr begehrt waren, in der Wertschätzung und im Preise bald wieder sanken.

In technischer Beziehung wahrten die Produkte der Kgl. Gießerei jedoch bis zuletzt ihren hohen Ruf, und es ist bedauerlich, daß im Jahre 1873 von dem vorgesetzten Ministerium die Einstellung des Betriebes verfügt wurde. Ein gut Teil rein technischer Tradition und handwerklicher Arbeitsmethode ging mit der Auflösung der Gießerei verloren.

Im Zusammenhange mag noch über die kunstgewerblichen Arbeiten der Gießerei aus der Zeit ihrer Blüte bis etwa zu den vierziger Jahren gesprochen werden. Zu den zierlichsten Erzeugnissen der alten Gießerei gehören die aus verschiedenartigen Motiven zusammengesetzten, meist durchbrochen gearbeiteten Schmuckgegenstände: Halsketten, Armbänder, Ohrgehänge, Broschen, Anhänger u. a. m. Erstaunlich wirkt es, mit welcher Reinheit und Präzision die einzelnen, wie Spitzenwerk anmutenden Stücke als ein Ganzes haben gegossen werden können. Ein wie hohes Maß von kunstgewerblichem Können und technischer Uebung in diesen zierlichen Gebilden enthalten ist, wird ohne weiteres klar, wenn man moderne, gleichartige Erzeugnisse dagegen hält. Und auch aus dem Munde unserer Fachleute hören wir es, daß jene alten Zierate bisher unerreicht sind.

Die Formenwelt und die Schmuckmotive, in denen sich die vielerlei kunstgewerblichen Eisengußerzeugnisse — von den umfangreichsten bis zu den zierlichsten — darbieten, entbehren freilich jeglicher schöpferischer Eigenart. Sie sind in überwiegendem Maße der Antike und dem Mittelalter entlehnt. Und zwar mit sehr wechselndem Erfolge! Wo es sich um die großen Umrisse, um den Aufbau der Formen handelte, bot die Antike mit ihren schlichten, harmonischen Gliederungen ungleich günstigere

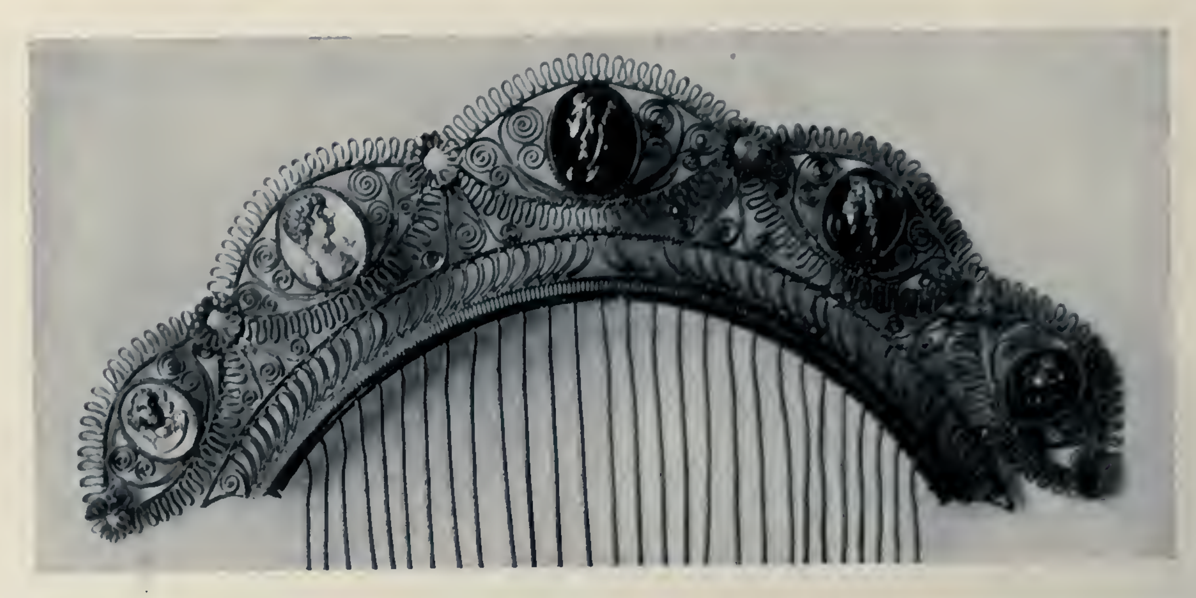


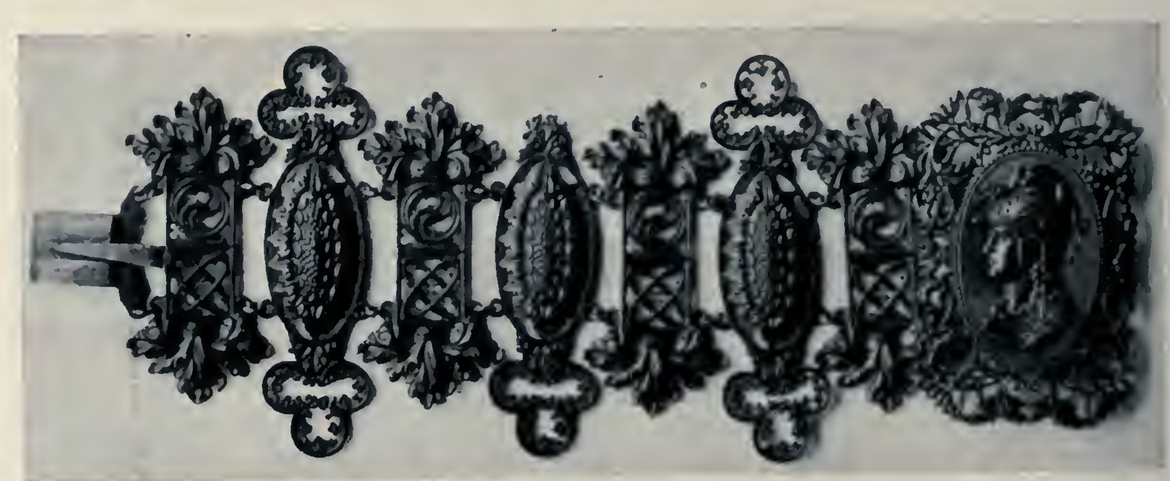


NEUJAHRS-PLAKETTEN IN EISENGUSZ — KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM, BERLIN



EISENSCHMUCK: ZIERKAMM (KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM); HALSKETTE (SLG. DR. HEILAND, POTSDAM)







FRAUENSCHMUCK IN EISENGUSZ KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM



ARMBANDER, BROSCHE UND OHRRINGE IN EISENGUSZ

KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM, BERLIN

Vorbilder als das Mittelalter. In rein ornamentaler Beziehung dagegen gab das gotische Mittelalter viele Anregungen und brauchbare Vorbilder. In der Komposition der einzelnen Zierate verfuhren die Künstler zur Zeit des Biedermeiers sehr skrupellos. Sie sind oft ganz arge Eklektiker. Ebenso wie der Gotik entnahmen sie die einzelnen Motive auch der Antike, der Renaissance, dem Rokoko, und konstruierten aus diesen verschiedenartigen Reminiszenzen ihre Entwürfe. Ja, oft ließen sie an einem und demselben Stücke das Rokoko, das Mittelalter und die Antike zugleich wiederaufleben. Und bisweilen glückte ihnen das Kunststück nicht übel. Mit feinem Taktgefühl und Geschick wußten sie auch konträre Ornamentformen miteinander zu verbinden. So sehen wir z. B. geometrische und Akanthusornamente der Antike mit gotisierenden Spitzbögen (in den fünf Blüten) an einem wundervollen Zierkamm (Abb. S. 67) vereinigt. Ferner einzelne Rokokoanklänge oder vielmehr Vorboten des neuen Rokokos — nämlich die einander tangierenden Volutenfragmente der Anhängsel — mit strenggotischen Dreipaß- und Blatt-Ornamenten an einer Halskette und an zwei einander ähnlichen Ohrgehängen (Abb. S. 69). Die spielerischen und doch so wohlberechneten Unebenheiten des ehemaligen Rokokos sind freilich arg korrigiert und in pedantische Pendant-Ornamente verbildet worden!

Die Einzelglieder der oben erwähnten Halskette-Dreipaßformen und Distelblattmotive waren damals anscheinend beliebt. Man wiederholte sie oft bei den Schmucksachen und verwertete sie auch einzeln zur Komposition von allerhand Zierat. Wir kennen Armbänder, die nur aus solchen aneinandergereihten Dreipaßgliedern bestehen oder aus einer Reihe von gleichartigen Blattformen. Miteinander korrespondierend erscheinen wiederum beide Motive an einem weiteren Armbande (Abb. S. 68), und zwar als besondere Verzierungen der rechteckigen und ellipsenartigen Hauptglieder. Bis auf das kameenartige, ovale Eisenmedaillon hat man sich bei diesem Stücke bemüht, stilrein zu arbeiten: sämtliche Ornamente, die rein geometrischen sowie die realistisch ge-



EISENGUSZ-SCHALE

KUNSTGEWERBE-MUSEUM, BERLIN

bildeten Ranken- und Blattformen gehen auf gotische Vorbilder zurück. Ein Zuviel an verschiedenartigen Ornamenten ist hier jedoch angehäuft, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung behindern. Zu voll, zu kräftig sind auch die einzelnen Ornamente ausgeführt im Vergleiche zu dem Raum, den sie einnehmen.

Beachtenswert ist der antike Kopf auf der Armbandschließe: solche kreisrunden, ovalen oder mandelförmigen Medaillons mit den in Flachrelief hervortretenden antiken Köpfen, Putten oder sonstigen Gestalten und kleinen Szenen wurden mit Vorliebe bei allerhand eisernen Schmuckstücken verwendet (Abb. S. 69). Oft nur von ornamentalen, und zwar meist durchbrochenen Borten oder Rankenwerk aus demselben Metall umgeben, vielfach aber auch — und nicht zu ihrem Nachteile — in schmalrahmiger Goldfassung. Gerade solche feinen Goldfassungen wirken durch den Kontrast äußerst günstig und heben den Gesamteindruck der Stücke.

Aus derselben Erwägung heraus hat man bei anderem Schmuckwerk die filigranartigen Ornamentgebilde mit polierten Stahlplättchen unterlegt oder auch mit Silbereinlagen versehen. Freilich ohne die erwünschte gute Wirkung zu erlangen. Am günstigsten wirken fraglos die völlig durchbrochenen Arbeiten, solche freien, duftigen Gebilde, wie wir sie an Mittel- und Schlußgliedern des im übrigen aus Eisendrahtgewebe bestehenden Armbandes (Abb. S. 69) bewundern. Man war sich wohl bewußt, daß das düstere, unscheinbare Eisen nur in solcher fein durchbrochenen Arbeit sich für Schmuckwerk eignete und seinen besonderen Reiz ausüben könnte. Und so verstieg man sich bisweilen zu der absonderlichen Idee, Tiere und Pflanzen, in Filigranwerk aufgelöst, darzustellen. Ja auch direkte Anklänge an mittelalterliche Filigranarbeiten finden sich, z. B. an dem anderen hier abgebildeten Zierkamm (Abb. S. 68), der freilich nur sehr bedingt zu den Eisengußerzeugnissen zu rechnen ist, da nur die Medaillons gegossen sind.



EISENGUSZ-SCHALE SLG. Dr. HEILAND

Aeußerst rege war auch die Betätigung der Kgl. Eisengießerei auf dem Gebiete der Gebrauchsgegenstände. In großer Anzahl gab es da allerhand Vasen, durchbrochene Kästchen und Schalen, Räuchergefäße und Tischleuchter, Uhren-, Lichtschirm-, Thermometer- und Toilettenspiegelhalter, Garnwinden und Nadelkissen, Tintenfässer und Schreibgerätständer, Briefständer und -beschwerer, Tabaksdosen und -kästen. Wie bei den Schmuckstücken herrschen auch hier alle möglichen Anklänge an das gotische Mittelalter und an die Antike vor. Schon unter den klassizistischen Gebilden, die im allgemeinen noch den günstigsten Eindruck machen, ist manches auszusetzen. Da gibt es oft ein Zuviel an Motiven, ein Zuviel an bärtigen und weiblichen Masken, Grottesken, Amorettenköpfen, Schmetterlingen, stilisierten Vögeln, die sich



UHRHALTER
(KUNSTGEWERBE-MUSEUM, BERLIN)



BRIEFBESCHWERER IN EISENGUSZ SAMMLUNG LAMPRECHT, LEIPZIG

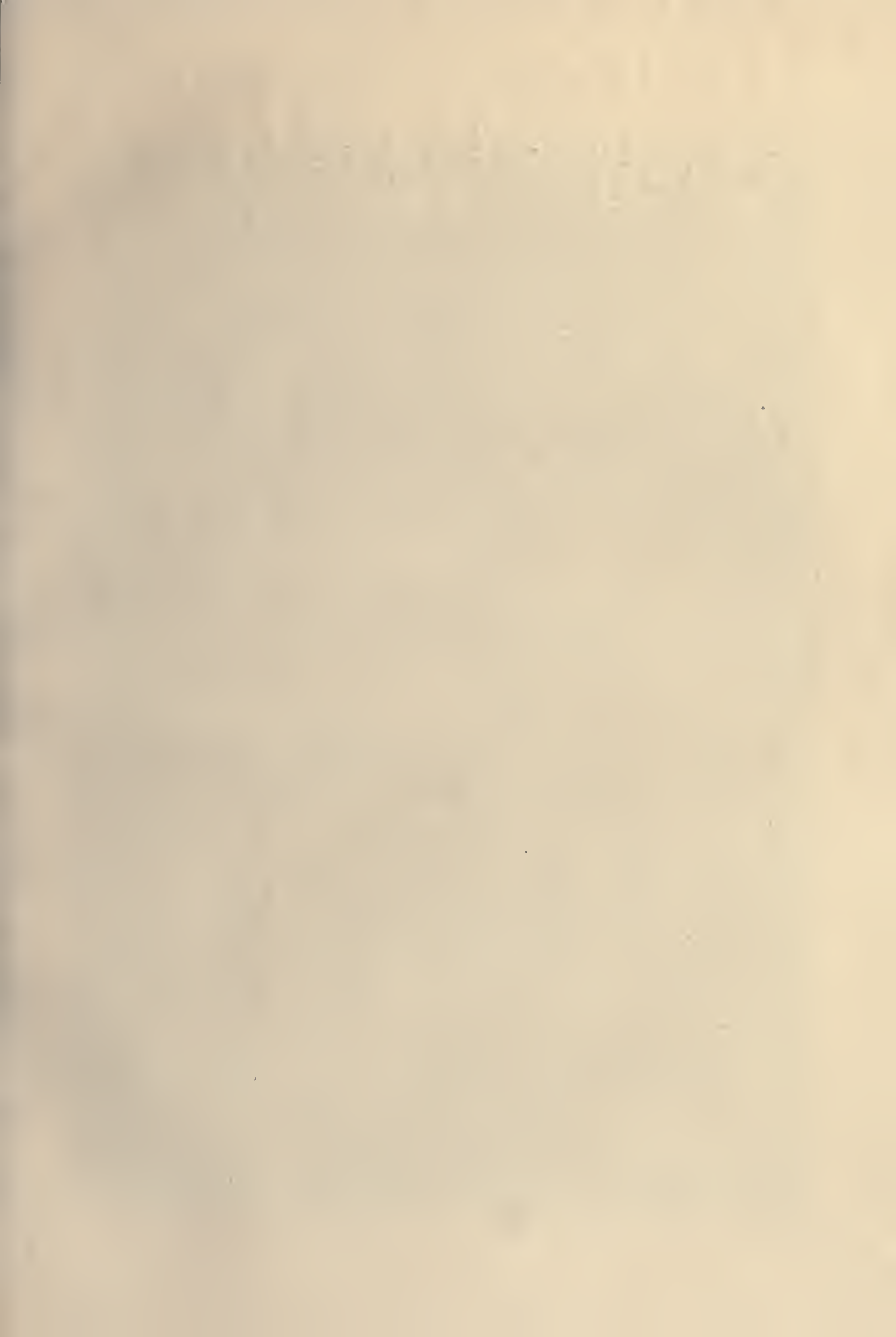
vielfach sogar als selbständig tragende und aufbauende Glieder gebärden.

Auch mit der Nachahmung gotischer Architekturformen wurde bisweilen Unfug getrieben; gotisierende Pfeiler und Fialen, Wimperge und Baldachine verwertet man, um Lithophanien, Spiegel und Thermometer zu rahmen und zu halten oder um Taschenuhrenständer zu konstruieren (Abb. S. 71). Noch närrischer erscheint es uns jedoch, wenn Delphine, auf dem Kopfe stehend, mit einer Anzahl von Haken im Körper, als Ringhalter dienen sollen; oder Lyraformen zur Aufnahme von Thermometern und Uhren, gepolsterte Stühlchen und polstergefüllte, kleine Nachbildungen von Taufbrunnen als Nadelkissen; oder sogar plastische Figuren, wie z. B. der dickbäuchige Falstaff, als Tintenfässer und Tabakskästen.

Schon hier — es sind Gegenstände aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — tritt die Erscheinung zutage, die späterhin so überhand nehmen sollte: das phantastische, kindliche Verdecken und Verkleiden der Formen, das mit unnötigem Aufwande In-Szene-setzenwollen und Aufputzen der Gegenstände des täglichen Gebrauchs — was uns heute einen gelinden Schauer bereitet. Daneben gibt es freilich eine ganze Reihe von Gegenständen mit einfachen, schönen, zweckentsprechenden, ja bisweilen vorbildlichen Formen. Namentlich auf die mannigfaltigen schönlinigen Vasen und durchbrochenen Schalen (Abb. S. 70), auf die schlicht gehaltenen schlanken Leuchter und die mit trefflichen Tierplastiken geschmückten Briefbeschwerer (Abb. S. 72) sei hingewiesen.

Die meisten der erwähnten Gegenstände sind aus unseren heutigen Häuslichkeiten verbannt: Räuchergefäße, Uhrhalter, Lichtschirmständer, Thermometerhalter u. a. m. erscheinen dem modernen Menschen überflüssig. Bei anderen, dazumal oft in Eisen ausgeführten Gegenständen haben sich wiederum ganz bestimmte Materialien eingebürgert: Kristall, Porzellan und Fayence, Silber und Bronze sowie die edleren Hölzer sind uns geläufig, und es dürfte schwer halten, an ihrer Stelle wieder das unscheinbare Eisen zur Geltung zu bringen. Nur eine Modelaune könnte eisernen Schmuck und eiserne angewandte Kunst wieder „hoffähig" machen. Undenkbar wäre es nicht, denn mit gut gegossenem Eisen lassen sich vortreffliche Wirkungen erreichen. Fraglos müssen diese duftigen, zierlich durchbrochenen Kettchen, Gehänge und Zierkämme auf leuchtend schönem Frauenhals, in strahlend blonder Haarkrone einen eigenartigen bedeutungsvollen Reiz ausgeübt haben. Kein Allerweltsgeschmeide freilich, das ohne viel Besinnen zu jeder Festlichkeit oder Geselligkeit angelegt werden könnte. Aber in intimem Kreise, zu besonderem Anlasse, wie sie vor einem Jahrhundert in der schweren Zeit des Krieges und den vielen Gedenktagen hinterher sich boten, mögen sie ihre Wirkung nicht verfehlt haben.

Vielversprechende Anfänge sind kurz vor dem Kriege in dem Eisenkunstguß und insbesondere in der figürlichen Plastik von neuem gemacht worden. Doch noch sind wir von der ehemaligen Höhe der Leistungen entfernt. Wir können sie nur erreichen, wenn nicht nur Former und Gießer, sondern vor allem auch die entwerfenden Künstler und Modelleure, wie zu unserer Großväter Zeit, sich den Eigenarten und Erfordernissen des Eisengusses anpassen wollten und mit Liebe und Ausdauer für die Sache tätig wären. DR. H. STRAUBE



ARCH. PETER BEHRENS

AUSSTELLUNGSHALLE DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



PETER BEHRENS — PLAKAT DER WERKBUND-AUSSTELLUNG IN BERN

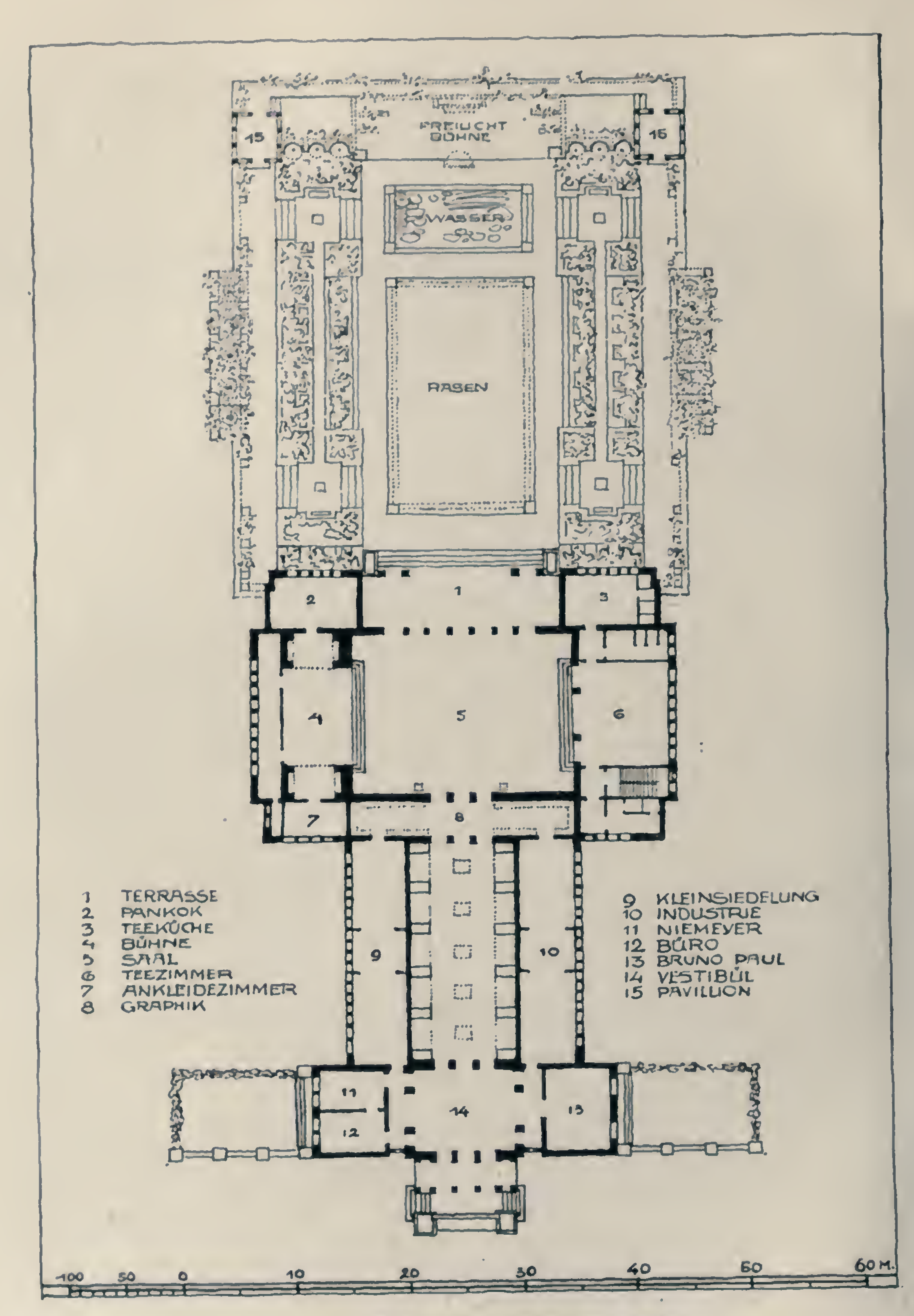
DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES 1917 IN BERN

> Und die Stadt macht Schönheit zur Gesellin ihres Namens und macht sich den Einwohnern nützlich durch ihre Gaben und den ewigen Ruhm ihres Wachstums.
> Leonardo

> In unseren modernen Städten ist keine Architektur mehr möglich, ja, nicht einmal der Wunsch nach ihr bei ihren Einwohnern.
> Ruskin

In diesem Augenblick ist der Mensch das Wichtigste. Aber es war immer das Wunderbare an ihm, daß er das Leben, sobald er sich in ihm behauptet hatte, geformt, nicht ungeformt haben wollte. Für uns, die wir heute um das Leben selbst kämpfen müssen, scheint beinahe unvorstellbar geworden zu sein, daß noch einmal der Augenblick kommen könnte, in dem das Werk des Menschen wieder das Wichtigste ist. Und doch wird gerade dieser Weltkrieg schließlich Kräfte von Völkern frei machen, die bis dahin gebunden waren, um sie nunmehr in Unangefochtenheit schaffen zu lassen. Auch wir werden die Arbeit wieder dort aufnehmen, wo wir sie abbrachen.

Dem menschlichen Kampfe ging lange ein geistiger voraus. Der Westen wollte nicht, daß eine europäische Kultur sich durchsetzte, die deutsch war. Man hatte in Italien und Frankreich diese Kultur anerkannt, solange sie unsichtbar blieb: Gedanke, Wort, Ton. Man bestritt dieselbe Kultur, sobald sie sichtbar wurde, sobald sie Form wurde und, was in diesem Kampfe den Engländer anging, ein Weltwirtschaftsgut. Alle Kunst wirkt politisch. Der schaffende Künstler steht jenseits vom Politischen und er wird seiner Schöpfung, die ganz Selbstzweck ist, immer



LAGEPLAN DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



PETER BEHRENS

AUSSTELLUNGSGEBÄUDE DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN: RÜCKANSICHT



AUS DEN GARTENANLAGEN DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

NACH ENTWURF VON PETER BEHRENS AUSGEFÜHRT VON FROEBELS ERBEN IN ZÜRICH



AUS DEN GARTENANLAGEN DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

NACH ENTWURF VON PETER BEHRENS AUSGEFÜHRT VON FROEBELS ERBEN IN ZÜRICH



AUS DEN GARTENANLAGEN DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

NACH ENTWURF VON PETER BEHRENS AUSGEFÜHRT VON FROEBELS ERBEN IN ZÜRICH



AUS DEN GARTENANLAGEN DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

NACH ENTWURF VON PETER BEHRENS AUSGEFÜHRT VON FROEBELS ERBEN IN ZÜRICH



PETER BEHRENS

FESTSAAL IM AUSSTELLUNGSGEBAUDE DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN
BILDER VON WILLI GEIGER UND MORIZ MELZER ▪ PLASTIK LINKS VON KARL ALBIKER



ARCH. PETER BEHRENS

FESTSAAL IM AUSSTELLUNGSGEBAUDE DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN
BILDER VON WILLI GEIGER UND MORIZ MELZER. PLASTIK VON KARL ALBIKER





WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

WAND IN DEM FESTSAAL MIT BILDERN VON MORIZ MELZER



WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN — BLICK VOM TEEZIMMER IN DEN FESTSAAL

am besten dienen, wenn er sich fern von den Nebenzwecken des Politischen hält. Aber die Wirkung der Kunst greift unmittelbar auf das Politische über: als eine Werbekraft für das Volk, das der Künstler vertritt. So hat noch jeder Stil für die Kultur geworben, die ihm entsprach. Die Abgrenzungen der Stile entsprechen genau der Abgrenzung der geistespolitischen Kräftekreise, die hinter ihnen stehen. Die Antike warb für Hellenentum, der Kuppelbau für die byzantinische, die Basilika für die päpstlich-römische Machtsphäre, die Renaissance für Latinität, das Barock für Gegenreformation, das Rokoko für den französischen Hof. Nicht anders werden die Formen, die wir heute hervorbringen, für diejenige menschliche Gemeinschaft werben, deren Künstler als die ersten begriffen, daß ein neues Zeitalter auch eine neue Form will und daß sogar in den Erzeugnissen der Maschine die Möglichkeit einer Formung liegt. In diesen Zusammenhängen bekam der Werkbund seine Bedeutung. Er ist das Organ der Kunst in einem Zeitalter der Organisation. Wir haben heute nicht den Staat oder die Kirche, nicht die bürgerliche Gesellschaft oder den bestimmten Stand, der aus großer Bildung und mit weitem Ueberblick auf sich nähme, die Werte, die wir hervorbringen, im eigenen Lande, geschweige denn in der Welt durchzusetzen. Die zunehmende Arbeitsteilung des modernen Lebens hat auch die Künstler auf sich gestellt. Die Kunst muß sich selber helfen. Und um der Kunst willen müssen wir wünschen, daß der Deutsche Werkbund in Deutschland eine Macht wird.

Seine Berner Ausstellung vertritt Europa gegen den Westen. In der Schweiz, wo die drei Völker gegeneinander andrängen, deren Länder die Träger der letzten großen Kulturen waren, trifft sich auch die Werbekraft, die von ihnen ausgeht und deren Reichweite nun wohl durch diesen Krieg entschieden werden wird. Ueber die geistige Zugehörigkeit der Schweiz selbst ist kein Zweifel. Die Ablehnung, die Hodler vor dem Kriege in Frankreich erfuhr, war nicht zufällig. Sie entsprach der Zurückhaltung, mit der man dort Munch und sogar van Gogh begegnete. Der Westen witterte, daß es sich hier um eine Kunst handelte, die im



PETER BEHRENS — VORRAUM IM AUSSTELLUNGSGEBÄUDE DER WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

Wesen nicht von romanischer, sondern von germanischer Herkunft war. In der schweizerischen Malerei, deren urwüchsige und naturwüchsige Farbe von Gletscherluft blank geweht zu sein scheint und deren kriegerische Zeichnung mit stoßenden und schlagenden Bewegungen die Fläche teilt, lebt noch immer ein Zusammenhang mit dem handfesten und besonders gebärdevollen Künstlertume der Urs Graf und Nikolaus Manuel. Der Expressionismus, der heute in Deutschland Experiment ist, ist in der Schweiz Rasse. In einer ähnlichen Formverwandtschaft, von der die schöpferische Unabhängigkeit des Landes namentlich gegen Frankreich sichergestellt wird, stehen die jungen schweizerischen Architekten. Sie haben unsere Probleme. Schweizer bauten in Deutschland, Deutsche in der Schweiz. Beide suchen den Raumausdruck von Lebensbedingungen, die Europa hervorbrachte und vor denen der Westen versagte. Seine Lebenskunst dringt in die sehr mondänen und sehr modernen Städte der Schweiz ein. Die Mondänität ist französisch. Die Modernität ist deutsch: ist europäisch. Wie die Lebenskraft schweizerisch ist: alemannisch. Eine Scheidung der Geister geht durch den Kontinent. In die Gruppierung der Länder, die aus dem Weltkrieg hervorgeht, werden auch die kleineren Völker einbezogen, die am Rande der großen Ereignisse leben. Und ihre geschichtliche Stellung, über ihre politische Stellungnahme hinaus, wird schließlich von ihrer geistigen Zugehörigkeit bestimmt: von der Folgerichtigkeit, Entschlußkraft und Begabung, mit der sich ihre Arbeit in den Kreis der Neuformen einfügt, die heute von Helsingfors bis Konstantinopel verwirklicht werden.

Die Berner Ausstellung könnte ihre Bedeutung nicht haben, wenn sie nicht zugleich Probleme zu einer ersten Lösung, Anwendung, Darstellung brächte, die in der allgemeinen Entwicklung unseres Formwillens liegen. Als der Deutsche Werkbund seine Kölner Ausstellung eröffnete, wurde ein Begriff in die Kölner Aussprache geworfen, der als Pol, als Programm, als organisierendes Prinzip eines zusammenfassenden Schaffens diejenige Form gewährleisten sollte, die unser Zeitalter sucht: Typ und Typisierung. Es schien etwas Verlockendes zu haben, ohne weiteres zu einer Vervielfältigung der Formen überzugehen, die von einem erneuten Kunstgewerbe bereits gefunden waren, und sie, nachdem man sie für so schön wie notwendig erkannt hatte, von der Hand in die Maschine zu geben. Noch immer war der Individualismus, der in den Gründerjahren das Land verheert hatte, eine Gefahr. Es gab einen modernen Individualismus, gefährlicher noch, weil er geschmackvoller war. Köln selbst wirkte als Beispiel. Die Ausstellung war voll von Werten im einzelnen. Aber sie war ein Widerspruch im ganzen. Man besaß nun von den kleinsten Dingen an, die einen Raum füllen, bis zu dem Raume selbst, der sie umschloß, ein Kunstgewerbe, das jegliche Technik erneut hatte, und von dem aus, in einer Zusammenarbeit der erneuten Techniken, schließlich eine erneute Architektur entstanden war. Man hatte die Achtung vor dem Material, die Gediegenheit der handwerklichen Arbeit und ein sicheres Verständnis der Form, ein Wissen um Formung, ein Gefühl für Farbe und Linie wiedergewonnen. Nur eines war noch immer verloren: die Einheit. In Köln stand Stil gegen Stil. Giebel und Flachdach durchschnitten sich. Geometrisches und phantastisches Ornament wechselten miteinander ab. Hier war eine Form durch Wiederaufnahme einer Tradition, dort war sie durch einen Vorstoß ins Experimentelle erreicht worden. Eine allgemeine Unsicherheit war geblieben, die uns namentlich im Städtebau jeglichem Einfall überantwortete und uns von fester Gesetzmäßigkeit, von der sich in der akademischen immerhin noch ein Rest erhalten hatte, vollends entfernte. Sollten wir dem Zustande nicht ein Ende bereiten, indem wir uns auf Typen einigten, die anspruchlos, aber zweckdienlich und jedenfalls nicht beleidigend waren? auf Typen, denen wir durch die Macht der Organisation, des Staates und der Städte, eine allgemeine Verbreitung in unserem öffentlichen Leben verschafften? und die wir schließlich als den erklärten und anerkannten Stil der Nation durch den Deutschen Werkbund auf den Weltmarkt brachten? Es war eine sehr radikale Forderung: eine sozialistische Lösung der künstlerischen Aufgaben, die einem Massenzeitalter zu entsprechen schien, und die für Massenartikel wohl auch angebracht war. Und doch umging diese mechanische Auffassung des Typs, die in der Kölner Aussprache einen Kanon und womöglich eine kopierbare Norm verlangte, das Problem, um das es sich handelte. Ihre Verwirklichung würde allerdings eine Vereinheitlichung des Technischen bedeutet haben, aber auch eine Verärmerung des Lebens, eine Erstarrung des Gebildes, ein Absterben der Hand. Der Künstler sollte nicht mehr die Arbeit, sondern nur noch die Vorarbeit zu leisten haben. Das war wider das Persönlichste der Kunst. In Köln widersprach man daher der mechanischen Auffassung im Namen der künstlerischen Persönlichkeit. Aber wo war die Grenze zwischen der Persönlichkeit und jenem Individualismus,



WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN — AUSSTELLUNGSSAAL MIT VITRINEN

der gerade ein Bringer und Verbreiter der Willkür und der Wahllosigkeit gewesen war, vor denen man sich schützen wollte? Eher war die organische und fast schon mystische Auffassung im Recht, die im Typ eine Idee erblickte, ein Urbild und Ebenbild, in dem die Materie vergeistigt vor uns steht. Der Typ ist das Ziel. Aber man kann ein Ziel nicht erreichen, wenn man von ihm ausgeht. Die Typisierung nahm das Ziel bereits vorweg. Nur eines konnte helfen: wenn es gelang, das Persönliche zu einem Allgemeinen zu erheben. Inzwischen blieb die Frage: wie bringen wir Einheit der Form in die Vielheit der Erscheinungen?

Eine Antwort gab Bern. Die Ausstellung ist ein Ausdruck der drei Jahre, die uns von Köln trennen, des Abstandes, den wir in dieser Zeit zu unseren eigenen Problemen bekamen, und insofern auch des Krieges. Eine große Beruhigung ist darin, Dinge, die sich setzten, Widersprüche, die sich lösten, Gegensätze, die sich aufhoben. Peter Behrens entwickelte einen überaus edlen Baukörper in geometrischem Rahmen. Man spürt die Persönlichkeit, die durchaus Bauherr ist, in künstlerischem wie in repräsentativem Sinne. Man spürt sie in jeder Fuge. Und doch tritt die Persönlichkeit hinter dem Maß zurück, das sie an die Sache legte, und hinter der festlichen Wirkung, die hier die künstlerische Absicht war. So ganz ist diese Ausstellung schon im Aeußeren das, was sie sein soll, daß jede Vorstellung versagt, die wir von anderen Bauzwecken mitbringen. Ist sie Zelt? Ist sie Halle? Ist sie eine leichte und lichte Baracke? Wir fühlen nur, daß sie so zart wie ernst ist, und doch heiter aus Harmonie. Ein offener, fast ebener, leicht angetreppter Vorraum, den sechs stabartige Säulen von schlanker Feierlichkeit mit dem vorgezogenen Dache bilden, lädt ein. Dieses Dach wurde in Schnitt wie Lagerung mit einer überpersönlichen Sicherheit behandelt, mit einer vornehmen Unbedingtheit, die ganz Selbstverständlichkeit ist und doch Anspruch auf höchste Form hat. Die Fläche der weißen, fein gefältelten Wände, die Folge der schlichten, schmalgerahmten Fenster blieb schmucklos.



WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN — VITRINE FÜR MESSINGGEGENSTÄNDE



WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

VITRINE FÜR BRONZEGEGENSTÄNDE



PETER BEHRENS TEEZIMMER. BILDER VON OSKAR MOLL
WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



ADELBERT NIEMEYER WOHNZIMMER. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

Aber sie wirken selber als Schmuck, als Ornamente, als Struktur, die ihre eigene Dekoration ist, und die Verhältnisse der Ausbauten und Abstufungen setzen sich in den Gelenken der einzelnen Bauglieder zu einem abwechslungsvollen Umriß zusammen. Um dieser gemessenen Einfachheit auch eine wilde und bunte Zierde zu geben, wurde dann die Romantik eines Architekturgartens angeschlossen. Natur wird hier zur Dekoration der Architektur. In dem weißen Pergolagestäbe einer kleinen Naturbühne, in der Wildnis von Blumen und Ranken, die in die Ordnung einer stilisierten Gartenkunst fällt, verbinden sich beide.

Im Innern kehrt das Aeußere wieder. Eine Vorhalle empfängt. Sie ist feierlich durch kühle Belichtung, die einfällt, durch quadratische Aufteilung von Wand, Gebälk und Fußboden, die dunkel von hell sich abhebt, durch Glasgemälde, Wandteppiche, Bronzen. Ein Ausstellungssaal nimmt auf. Er ist ganz in schneeigem Weiß, von fast wolkiger Wirkung, die von dem Weiß der Bespannung auf das Weiß der vorgezogenen Vitrinen, der Tische und Kästen übergeht, in denen die ausgelegten Stücke einer ausgewählten Kleinkunst ruhen: das Bunt von Keramik und Batik; Porzellan und Glas; Plaketten und Medaillen; Statuetten und Schmuck; Silber von Lettré. Rechts und links begleiten den Ausstellungssaal zwei schmale Nebensäle, von denen der eine der Industrie, der andere der Kleinsiedelung gehört. Einzelzimmer sind eingefügt. In den Angeln von Türen und Türöffnungen, die je nach der Wichtigkeit betonter oder unbetonter geblieben, großartiger oder anspruchsloser von Peter Behrens gebildet sind, bewegen sich alle diese Räume in einer sich von selbst ergebenden Uebersichtlichkeit nebeneinander her. An die vier Haupträume schließt, nach einem Querflur für Graphik und Buchkunst, der große Festsaal mit der Bühne an. Und hier ist namentlich wunderbar, wie in diesen geometrischen Rahmen einer fast hieratisch durchgedachten und durchgezeichneten Innenarchitektur und Linienornamentik sich Kunstwerke einfügen, die scheinbar ganz anderen Lebensgesetzen gehorchen. Gruppen von Albiker flankieren den Haupteingang, Körper von einer erstarrten Haltung und doch überrieselten Anmut, Wesen, die aus einem

Altertum kommen und zeitlos in Erdbrand in unsere Gegenwart treten. Und Bilder von Melzer fanden hier zum ersten Male den ausgesuchten Ort ihrer Bestimmung, als man sie in die perlgraue Bespannung einließ, wo sie nun wie matte, bunte Märchenteppiche aus Flügeltupfen von Schmetterlingsfarben wirken, denen doch Menschen, Leiber in Nacktheit oder Gewandung, in szenarischer Bewegtheit sich entlösen. Jegliche Kunst von innerer Gebundenheit hätte sich in diese gefugte Lineatur aufnehmen oder hinstellen lassen. Und wenn man den Versuch mit alter Kunst gemacht hätte, die längst in sich beruht, als ein abgeschlossener Kosmos, dann würde auch sie sich in der wechselseitigen Wirkung gehalten haben, wie diese expressionistische von äußerer Ungebundenheit tat, die noch um Einordnung in ihr Zeitalter und in eine eigene und doch allgemeine Gesetzmäßigkeit ringt.

Der geometrische Rahmen der Berner Ausstellung legt uns auf keinen bestimmten Stil fest. Er legt uns vor allem nicht auf Klassizismus fest. Ihr Stil ist ihre Statik. Ein anderes ist freilich, daß das, was wir Klassizität nennen, dem, was wir unter Statik verstehen, am nächsten kommt. Unser Irrtum lag in dem Satz von van de Velde: „Die Linie ist eine Kraft". Nein: die Linie ist immer nur der Ausdruck einer Kraft. Und es ist immer die gerade Linie, die, als die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten, uns auch am unmittelbarsten mit dem Wesen aller Architektur verbindet. Auf die Dauer lassen sich Künste weder eklektisch, wie das akademische Beispiel, noch ornamental, wie das englische Beispiel zeigte, sondern immer nur statisch erneuern: dies ist das deutsche Beispiel.



BERNHARD PANKOK NOTENSCHRANK IM MUSIKZIMMER

Von einer derartigen Gesetzmäßigkeit, die auf Verhältnissen beruht, zu denen wir zurückfanden, ist heute jede schöpferische Leistung. In der Berner Ausstellung finden wir im Raum für Industrie und in dem für Kleinsiedelung die Abbildungen der besten Bauten wieder, die aus den letzten Jahren in Deutschland stehen. Aber ob Peter Behrens durch geometrische Aufteilung seine repräsentativen Wirkungen erreicht, die wir als monumental empfinden; ob Poelzig sein Material zu steinernen Wuchtgedanken steigert, die phantastisch und beinahe phantomhaft wirken; ob Tessenow schlicht und redlich und ganz handwerklich seine Häuser von der Diele an aufbaut; oder ob Mebes bramanteske Elemente in moderne umsetzt — immer ist es das Gesetz, das im Bewußtsein oder auch nur in der Hand zu leben braucht und das gute Architektur schafft: Bändigung der Verhältnisse: Einheit. Gesetzmäßigkeit als Selbstzweck, Abstraktion und Absolutheit, wäre noch nicht Kunst, sondern nur ihre Vorbedingung. Aber Gesetzmäßigkeit, vermehrt um Persönlichkeit,



BERNHARD PANKOK — MUSIKZIMMER. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



KARL ALBIKER — MAJOLIKAGRUPPE. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



KARL ALBIKER — MAJOLIKAGRUPPE. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



GEORG KOLBE — BÜSTE VON H. VAN DE VELDE. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



GEORG KOLBE — BÜSTE DES GRAFEN KESSLER. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

um Volklichkeit, um Ueberlieferung, oder welcher Wert es nun sei, der sie zur Schönheit erhebt, führt zum Kunstwerk. Sobald die Gesetzmäßigkeit gesichert ist, können alle die schmückenden, bereichernden, erweiternden Kräfte hinzutreten, die aus ihm kein Ding der Berechnung und der formalen Logik, sondern des Spiels und der formenden Freude machen. Kunstwerke, die Gesetzmäßigkeit verwirklichen, werden deshalb in Einheit nebeneinander stehen können, auch wenn sie in den Formen noch so sehr voneinander abweichen. In Bern haben wir dies an dem Beispiel von Plastik und Malerei gesehen: an dem Verhältnis, in dem sie zur Architektur standen und in deren geometrischen und doch so persönlichen Rahmen sie sich einfügten. Sehr bezeichnend ist, daß in denselben Rahmen nicht nur einzelne Kunstwerke, sondern auch ganze Raumschöpfungen sich einordnen ließen, ohne als Widerspruch empfunden zu werden, obwohl sie aus einem Formwillen und einer Sehweise kamen, die von derjenigen Peter Behrens' völlig verschieden war: das schlichte Wohnzimmer von Niemeyer, das eine biedermännische Gediegenheit fortsetzt, und das kostbare Musikzimmer von Pankok, in dem Pompeji, Rokoko und Japan weiterleben. Weil beide Gefüge waren, das



FRITZ HUF BRONZESTATUETTE



C. EBBINGHAUS MEDAILLE „SKAGERRAK“

eine auf eine behagliche und gemüthafte, das andere auf eine kapriziöse und preziöse Weise, fügten sie sich mit der festlichen und abgemessenen Architektur zur Einheit zusammen.

Das alles weist von der Ausstellung hinüber auf unser Leben. Bei der Simultanität aller Stile, die Theodor Däubler feststellte, ihrer sinnlichen Gleichwertigkeit für unser Zeitalter, werden wir gewiß nicht stehen bleiben können. Die Herrschaft der Simultanität wäre gleichbedeutend mit der Herrschaft des Individualismus. Wir werden vielmehr dahin kommen müssen, daß wir die Grenzen der Stile feststellen und diejenigen Stilelemente, die für uns in einen Betracht kommen, von denjenigen unterscheiden, die diesen Betracht verloren haben. Wenn wir diese Klarheit erlangen, dann können wir die Formen, die in unser Zeitalter noch hineinleben, durch Zurückführung auf ihre Gesetzmäßigkeit und Anschluß an unsere Lebensbedingungen erneuern: können sie modernisieren. Wir wollen die Einheit. Aber wir wollen in ihr und durch sie auch die Vielheit: Kunst als Schmuck des Lebens, Weite, Schönheit, Ueberschwang. Wir wollen den nüchternen und sachlichen Raum, wo das Leben nüchtern und sachlich ist. Aber wir wollen den reichen Raum, wo das Leben reich ist. Die Jahre liegen hinter uns, in

denen unser entschlossenster Architekt, Adolf Loos, aus einem härtesten Erlebnis den Satz prägte: „Ornament ist Verbrechen." Das war eine notwendige Uebergangsstimmung, war als Bekenntnis ein Entwicklungsparadox, wie heute der Kubismus eine Entwicklungserscheinung in der Malerei ist. Derlei ist notwendig. Aber es geht vorüber. Der Mensch stellt sich wieder her. Die Natur stellt sich wieder her. Und das Leben fordert Kunst, die noch immer dort begann, wo die Wirklichkeit aufhörte, und die, mitten im Leben, eine Zutat zum Leben ist. Aber es müssen Mensch, Natur und Leben in Maßen sein. Diese Maße, die von einer ewigen Gegebenheit, aber auch ewigen Aufgegebenheit sind, suchen wir heute für unser Zeitalter. Die Entwicklungsvorgänge, die sich hier vollziehen, entsprechen eher dem, was Hegel als Bestimmung des Kunstwerkes unter der „Bestimmtheit des Ideals" verstand, und was Adolf Hildebrand dem Künstler als seine eigentümliche Aufgabe zuwies: für die komplizierteste dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen. Schon Hildebrand hat darauf hingewiesen, daß der Architektur dasselbe Gestaltungsprinzip innewohnt wie der Plastik und der Malerei. Wir können hinzufügen, daß es auch dem Leben innewohnt, das alle seine Künste einbeziehen und durch sie mit der Vielheit seiner Erscheinungen zu einer Einheit gelangen will.

MOELLER VAN DEN BRUCK



RUDOLF BOSSELT WEIBLICHE FIGUR
WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN





EMIL LETTRÉ ▪ ▪ SILBERNE SCHALE, LORGNON, RIECHFLASCHCHEN. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN



J. L. M. LAUWERIKS ◘ SILBERGERÄT (OBEN); AUSFÜHRUNG: HAGENER SILBERSCHMIEDE
GEORG RÖMER ◘ SILBERNES KAFFEEGESCHIRR (UNTEN); AUSFÜHRUNG: P. BRUCKMANN & SÖHNE, HEILBRONN



SIEGFRIED HAERTEL GLASGEFÄSZE

Ausführung: Gräfl. Schaffgottsch'sche Josefinenhütte, Oberschreiberhau



KGL. KERAMISCHE FACHSCHULE, BUNZLAU TEEGESCHIRR AUS STEINGUT



WALTER HAGGENMACHER METALLARBEITEN



W. VON WERSIN ZINNKRUG
Ausführung: Deutsche Werkstätten, Hellerau



JOSEF WILM D. J. SILBERNE KAFFEEKANNE MIT ELEKTR. WÄRMEVORRICHTUNG



KUNSTGEWERBESCHULE WEIMAR ▪ MAPPE FÜR EINEN EHRENBÜRGERBRIEF



ELSE VON GUAITA BUCHEINBAND



S. HERMS-LEIPZIG BUCHEINBAND



ELSE WISLICENUS

STICKEREIEN. WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN

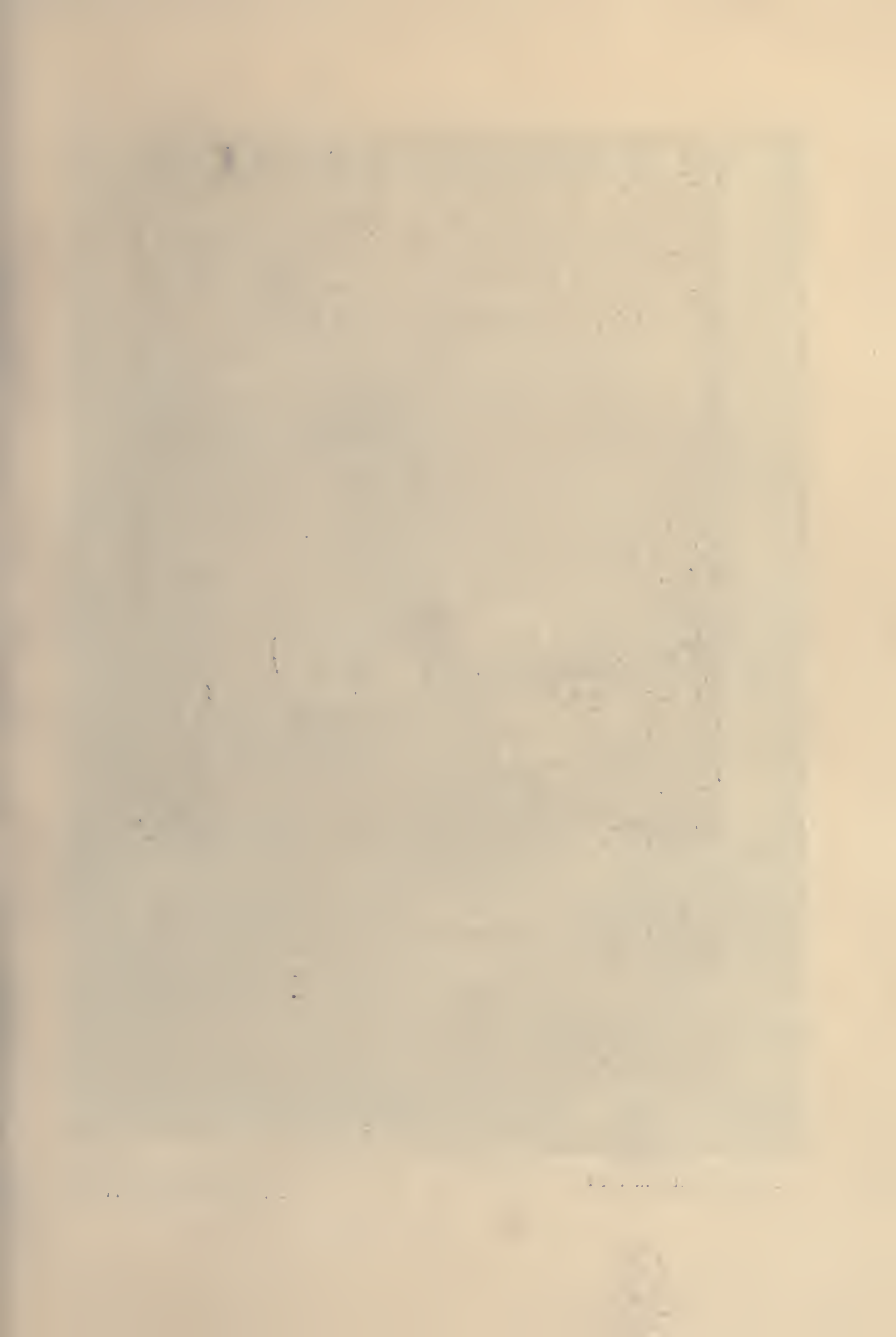









WERKBUNDAUSSTELLUNG IN BERN — MODESCHAU





ARCH. H. MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HERRENHAUS WENDGRABEN
BLICK IN DEN WIRTSCHAFTSHOF



ARCH. HERMANN MUTHESIUS HAUS WENDGRÄBEN

ZWEI BAUTEN VON HERMANN MUTHESIUS

I. HERRENHAUS WENDGRÄBEN BEI LOBURG*)

Ein ziemlich umfangreiches ländliches Herrenhaus sollte für den Majoratsherrn einer alten Adelsfamilie als künftiger Familiensitz auf dem Vorwerk Wendgräben, 4 km nordöstlich des Landstädtchens Loburg bei Magdeburg, errichtet werden. Als Bauplatz wurde eine Stelle am südlichen Rande eines sehr alten Kiefernwaldes gewählt, die sich durch eine etwas erhöhte Lage als besonders geeignet erwies. Vor dem Bauplatz wurde das niedrige Buschwerk einer tiefliegenden Waldwiese beseitigt und so eine südliche Freilage des ganzen Vorgeländes geschaffen. Dieses Vorland mußte seiner zum Teil sumpfigen Beschaffenheit wegen erst entwässert werden.

Das Haupthaus konnte, um eine freie, luftige Lage aller Wohnräume zu erreichen, auf dem höher gelegenen Teile der Wiese so angelegt werden, daß es noch eben aus dem Walde heraustritt, während das rückwärts angeschlossene Wirtschaftsgebäude in diesen hineinragen mußte. Es ergab sich eine wirkungsvolle Umsäumung des Gebäudes durch die hoch herausragenden alten Kiefernstämme mit ihren schön entwickelten Seitenzweigen. Den Waldrand weiter anzubrechen als unbedingt nötig war, erschien auch schon deshalb untunlich, weil die seitliche Ausdehnung der Waldwiese einer breiteren Entwicklung des Herrenhauses, das auf diese Freifläche angewiesen war, im Wege stand. So ergab sich die im Lageplan (Seite 107) ersichtliche Grundform des Hauses von selbst.

Der Zugang zum Hause erfolgt von Westen her unter Benutzung eines alten Waldweges. Dieser führt an großen hundertjährigen Eichen vorüber, zuletzt einen kleinen Bach überbrükkend, bis kurz vor das Haus, dem er sich dann in einem Bogen zuwendet. Den Eingang zum

*) Aus: Landhäuser von Hermann Muthesius. 300 Abbildungen und Pläne ausgeführter Bauten mit Erläuterungen des Architekten. — Verlag F. Bruckmann A.-G., München. Geb. 15 M.

Hause kennzeichnet eine Unterfahrt, deren Giebelfeld mit dem Wappentier der Familie (einem Wolf) geschmückt ist. Gegen die sich südlich des Hauses anschließenden regelmäßigen Gartenanlagen ist der Fahrweg durch eine Mauer abgegrenzt, ebenso gegen die südliche große Hausterrasse.

Die Raumanforderung für das Herrenhaus war sehr weitgehend, sowohl in der Anzahl als in der Größe der Räume. Im Erdgeschoß sollten eine breite und tiefe Halle, ein langgestrecktes Eßzimmer, das mit einem anschließenden Frühstückszimmer vereinigt werden konnte, und eine große Bibliothek untergebracht werden. Vor der Halle sollte sich zunächst eine Wartehalle ausdehnen, aus der sich die Haupttreppe entwickelt. Vom Windfang aus ist links die Ablage erreichbar, rechts ist ein großer Schrank für Pelze, Wagendecken usw. gewonnen, die bei ländlichen Wagenausfahrten eine so große Rolle spielen. Eine besondere Ablage für Damen, die bei Gesellschaften benutzt wird, ist über dem Windfang eingebaut und von der halben Treppe aus zugänglich gemacht. Sie bietet infolge ihrer langgestreckten Form sehr reichlichen Raum.

Der Fußboden des Erdgeschosses liegt 1,20 m über dem umgebenden Gelände. Der Ausgleich des Höhenunterschiedes erfolgt durch drei Stufen zwischen der Vorfahrt und dem Windfang und durch fünf Stufen, die in der Vorhalle selbst liegen. Diese ist mit einem Tonnengewölbe überspannt und mit einem großen Sandsteinkamin in einem erkerartigen Ausbau am Ende der Längsachse geschmückt. Seitlich davon ist ein bequemer und gut beleuchteter Sitzplatz in einem Erker eingerichtet.

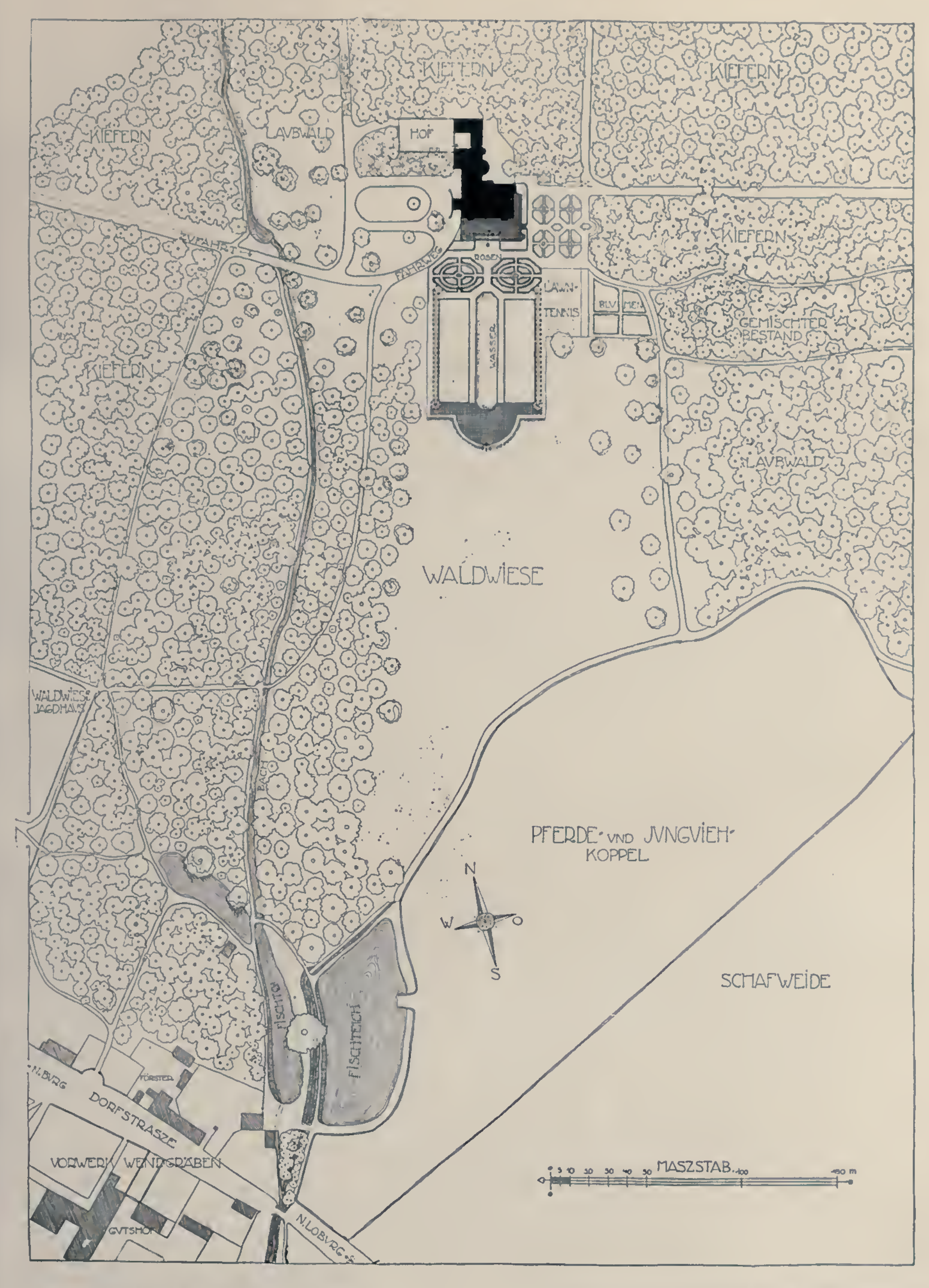
Aus der Vorhalle gelangt man in die Haupthalle, aus dieser in die Gruppe Eßzimmer und Frühstückszimmer, sowie in die Bibliothek. Die Halle, deren Grundmaße 13½ zu 8 m betragen, ist durch mächtige Gurtbögen in drei Teile geteilt und weist als Hauptschmuck einen großen, den ganzen Raum beherrschenden Kamin auf. Sie hat drei ausgebauchte Fenster, in dem mittleren liegt die Ausgangstür nach der Südveranda, in den beiden seitlichen sind Sitzgelegenheiten untergebracht. Die Südveranda ist der Halle in deren ganzer Breite vorgelagert, vor ihr, sowie an der Ostfront breitet sich eine große steinbelegte Terrasse aus. Um der Gefahr einer ungenügenden Belichtung zu begegnen, ist die Decke der Veranda als begehbare Glasdecke behandelt. Das Eßzimmer und das Frühstückszimmer haben zusammen eine Länge von 21 m, es können an einer durchreichenden Tafel 70 Personen bequem speisen. Große Eßzimmer sind auf dem Lande wichtig für Treibjagden und ländliche Feste, wo sehr viele Gäste zusammenkommen. Die Vereinigung zweier Räume zur Aufstellung der großen Tafel erweist sich als der empfehlenswerteste Weg, den Zwecken der nur in großen Zwischenräumen auftretenden Festlichkeiten zu dienen, ohne die Räume für den täglichen Gebrauch zu groß werden zu lassen.

Die sich rechtwinklig anschließende Bibliothek, die zur Aufnahme der alten Familienbücherei bestimmt ist, hat beträchtliche Maße. Sie ist nach Art alter Büchereien so gestaltet, daß sich an jedem der Längsfenster durch Schrankeinbauten eine Art Koje ergibt, in der ein Schreibtisch aufgestellt ist. So viele Kojen, so viele Tische. Wie bequem es für den Arbeitenden ist, für jede Arbeit einen besonderen Tisch zur Verfügung zu haben, braucht kaum gesagt zu werden. In der Mitte des Raumes befindet sich ein langer Tisch zum Ablegen von Büchern und Auslegen von Zeitungen und Zeitschriften.

In alle Haupträume des Erdgeschosses sind Feuerkamine eingebaut, natürlich nur als Ergänzung der Sammelheizung. Sie sind auf dem Lande, wo in der Uebergangszeit kühle Abende lästig sind, eine besondere Annehmlichkeit. Vom Eßzimmer ist durch einen Gang das Billardzimmer zu erreichen, für das der Turm nutzbar gemacht worden ist.

Die übrigen Räume des Ergeschosses sind solche, die dem Betriebe und der Bewirtschaftung des Hauses dienen. An die Vorhalle schließt sich zunächst das Zimmer des Sekretärs mit Fernsprechstelle und das des ersten Dieners an. Dann folgt das Küchenbereich. Die Vermittlung dahin übernimmt eine der Größe des Hauses entsprechende Anrichte, von der aus die besonders sorgfältig eingerichtete Silberkammer zugänglich ist. An die Anrichte schließt sich die Küche an, sowie ein Flur, der zu den hinteren Wirtschaftsräumen führt. Die Küche ist sehr groß und geräumig; eine besondere Spülküche ist ihr angefügt. Gegenüberliegende Fenster gestatten Durchzug durch beide Räume, so daß für beste Lüftung gesorgt ist. Der Herd steht in der Mitte der Küche.

An das Haupthaus ist ein um einen Küchenhof gruppiertes Nebenhaus angebaut, in dem Zimmer für die Wirtschaftsvorsteherin und die Mamsell, ein Leutezimmer mit Bad usw., sowie der Maschinenraum untergebracht sind. Im Dachgeschoß dieses Anbaues befindet sich die Wohnung des verheirateten Dieners. Das Nebenhaus legt sich im Winkel um einen Wirtschaftshof, von dem aus der Zugang zur Küche erfolgt. Durch eine Mauer ist ein in



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

LAGEPLAN DES HERRENHAUSES WENDGRÄBEN



HERRENHAUS WENDGRABEN — TEILANSICHT DER SÜDFRONT

den Wald ragender, zweiter Hof für Fuhrwerke abgegrenzt.

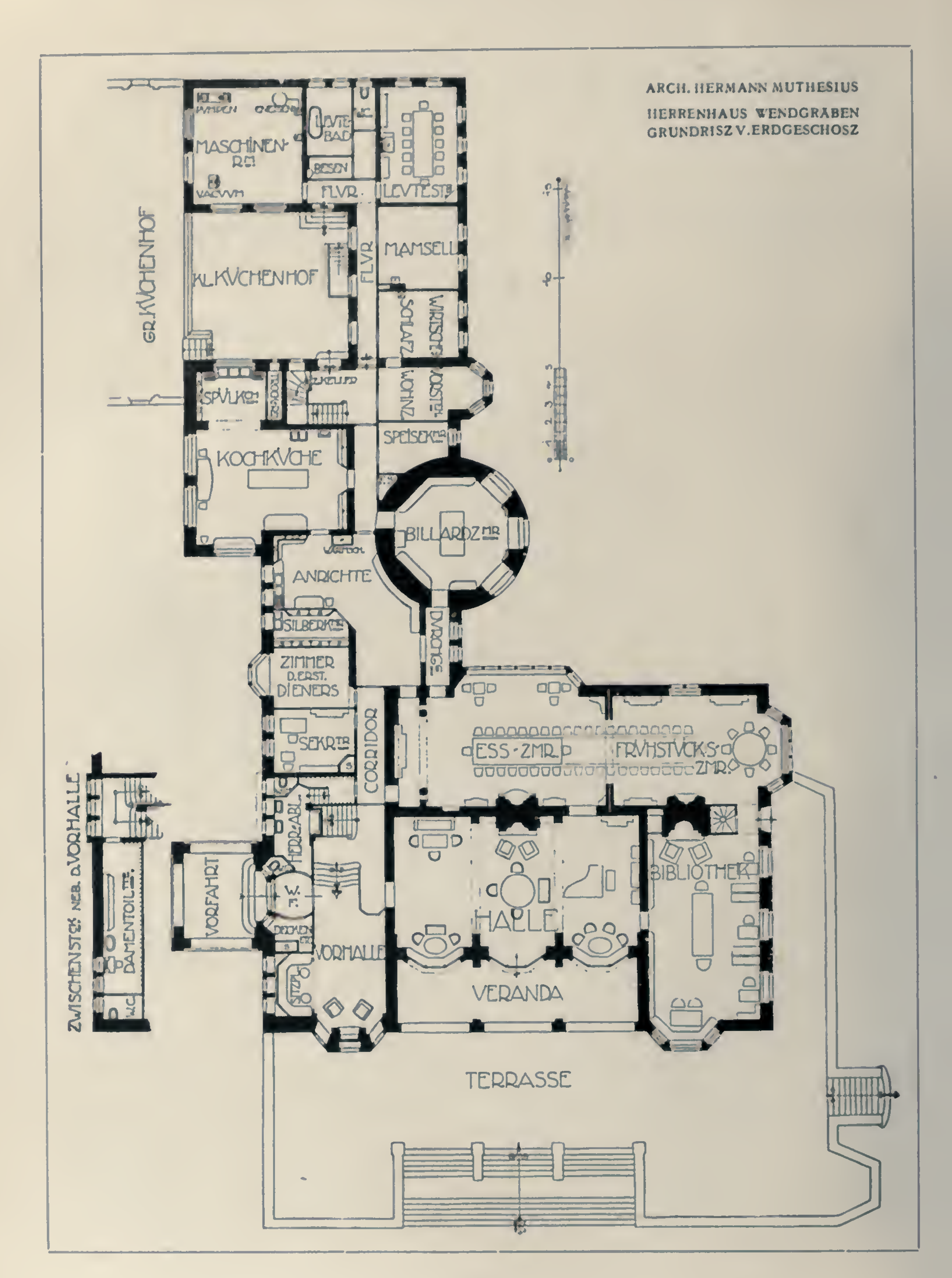
Für das Obergeschoß des Haupthauses war eine solche Fülle von Anforderungen gestellt, daß es schwer war, alle Räume auf der doch gewiß nicht unbedeutenden Grundfläche unterzubringen. Die Schlafzimmer der Herrschaft liegen an der Haupt-(Süd-)front. Sie entwickeln sich von dem „Salon" aus, der zwischen den Schlafzimmern des Herrn und der Dame liegt. Der Salon ist gemütlich mit einem Kamin, Büchergestellen und bequemen Sitzgelegenheiten ausgestattet. Nach rechts und links schließen sich ihm der Reihe nach an: je ein Schlafzimmer für den Herrn und die Dame, je ein Ankleidezimmer, Bad und Abort. An das Bereich der Dame grenzen weiter zwei Kinderzimmer (Wohnzimmer und Schlafzimmer des Sohnes). Auf die bequeme Ausbildung der Schlaf-, Ankleide- und Baderäume mit Schrankgelassen usw. ist Gewicht gelegt worden; so liegt neben dem Ankleidezimmer der Dame ein ausgedehnter begehbarer Kleiderschrank mit rings herum geführten Haken und Stellbrettern. Von allen bisher genannten Zimmern kann man auf den großen Südbalkon über der unteren Veranda hinaustreten.

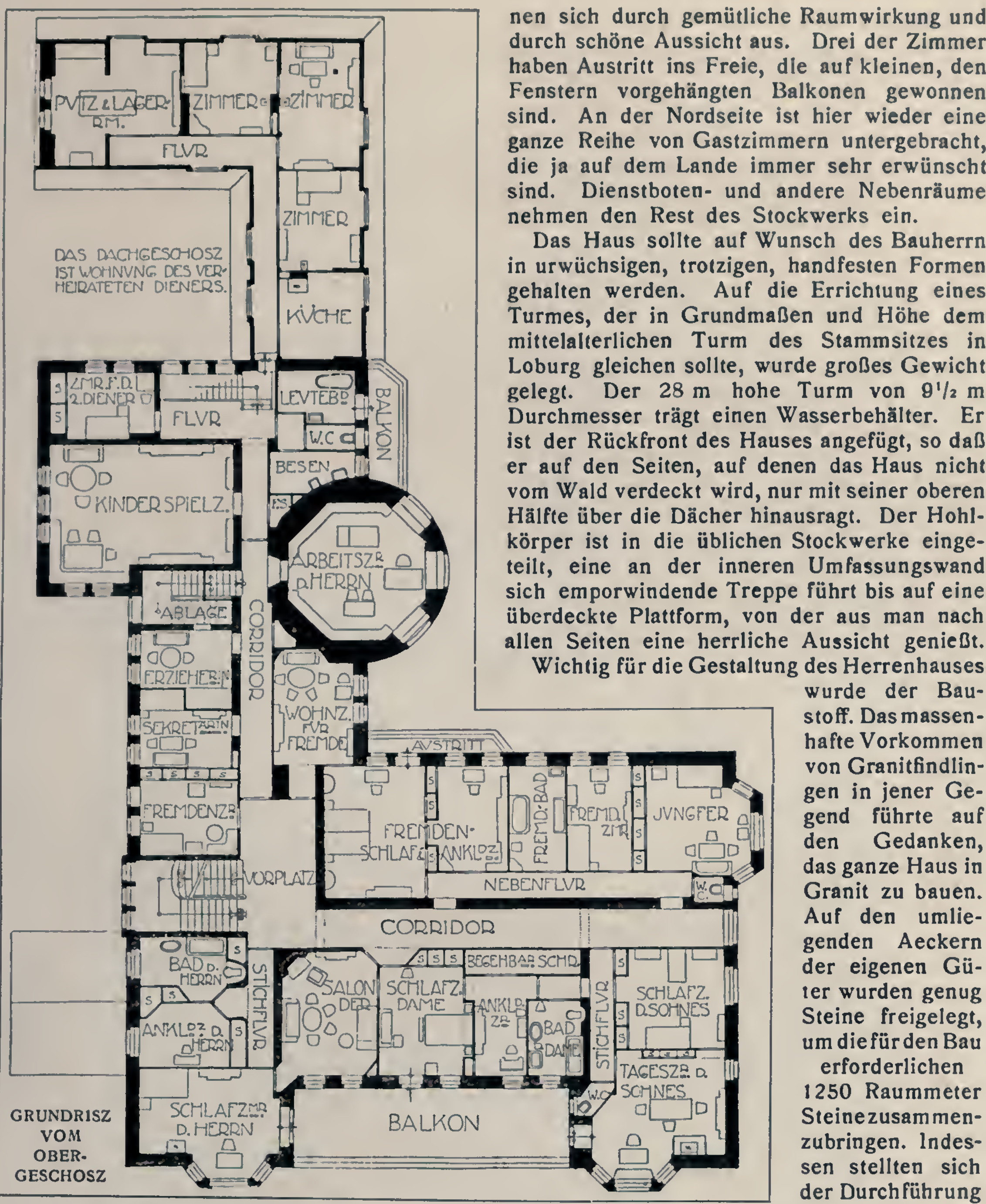
Durch den ganzen Hauptbau zieht sich im Obergeschoß ein 2 m breiter Flur, von dem aus die Bedienung nach den Südräumen erfolgt. Auf der andern Seite des Flures liegt eine ganze Reihe von Gastzimmern, die jedoch, um Ungestörtheit zu erreichen, an einem besonders eingeschalteten Nebenflure aufgereiht sind. Bad und Abort für diese Fremdenzimmer fehlen nicht. An der Westfront sind Zimmer für die Sekretärin, Erzieherin usw. angeordnet. Ueber der großen Küche befindet sich ein umfangreiches Kinderspielzimmer, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet. In den



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS WENDGRABEN: ANSICHT VOM ZUFAHRTSWEG


ARCH. HERMANN MUTHESIUS
HERRENHAUS WENDGRABEN
GRUNDRISZ V. ERDGESCHOSZ
MASCHINEN-RM
LEUTE-BAD
BESEN
FLUR
LEUTESTB
MAMSELL
KL. KÜCHENHOF
GR. KÜCHENHOF
FLUR
SCHLAFZ.
WIRTSCH.
WOHNZ.
KASTELL.
SPÜLKCH
KOCHKÜCHE
SPEISEKMR
BILLARDZMR
ANRICHTE
SILBERKMR
ZIMMER D. ERST. DIENERS
DURCHG.
SEKRTR
CORRIDOR
ESS-ZMR.
FRÜHSTÜCKS-ZMR.
HERR-ABL.
VORFAHRT
W.
VORHALLE
HALLE
BIBLIOTHEK
VERANDA
TERRASSE
ZWISCHENSTCK NEB. D. VORHALLE
DAMENTOILTTE.
W.C.



GRUNDRISZ VOM OBER-GESCHOSZ

Turm ist auf diesem Stockwerk ein mit reichem Büchergelaß versehenes Arbeitszimmer des Herrn eingebaut.

Das Dachgeschoß enthält nach Süden das Wohnbereich der Töchter. Jede Tochter hat ein Schlafzimmer, außerdem ist ein gemeinschaftliches Wohnzimmer und ein Lernzimmer, anschließend an ein Zimmer der Erzieherin, vorhanden. Die hier gelegenen Zimmer zeichnen sich durch gemütliche Raumwirkung und durch schöne Aussicht aus. Drei der Zimmer haben Austritt ins Freie, die auf kleinen, den Fenstern vorgehängten Balkonen gewonnen sind. An der Nordseite ist hier wieder eine ganze Reihe von Gastzimmern untergebracht, die ja auf dem Lande immer sehr erwünscht sind. Dienstboten- und andere Nebenräume nehmen den Rest des Stockwerks ein.

Das Haus sollte auf Wunsch des Bauherrn in urwüchsigen, trotzigen, handfesten Formen gehalten werden. Auf die Errichtung eines Turmes, der in Grundmaßen und Höhe dem mittelalterlichen Turm des Stammsitzes in Loburg gleichen sollte, wurde großes Gewicht gelegt. Der 28 m hohe Turm von 9½ m Durchmesser trägt einen Wasserbehälter. Er ist der Rückfront des Hauses angefügt, so daß er auf den Seiten, auf denen das Haus nicht vom Wald verdeckt wird, nur mit seiner oberen Hälfte über die Dächer hinausragt. Der Hohlkörper ist in die üblichen Stockwerke eingeteilt, eine an der inneren Umfassungswand sich emporwindende Treppe führt bis auf eine überdeckte Plattform, von der aus man nach allen Seiten eine herrliche Aussicht genießt.

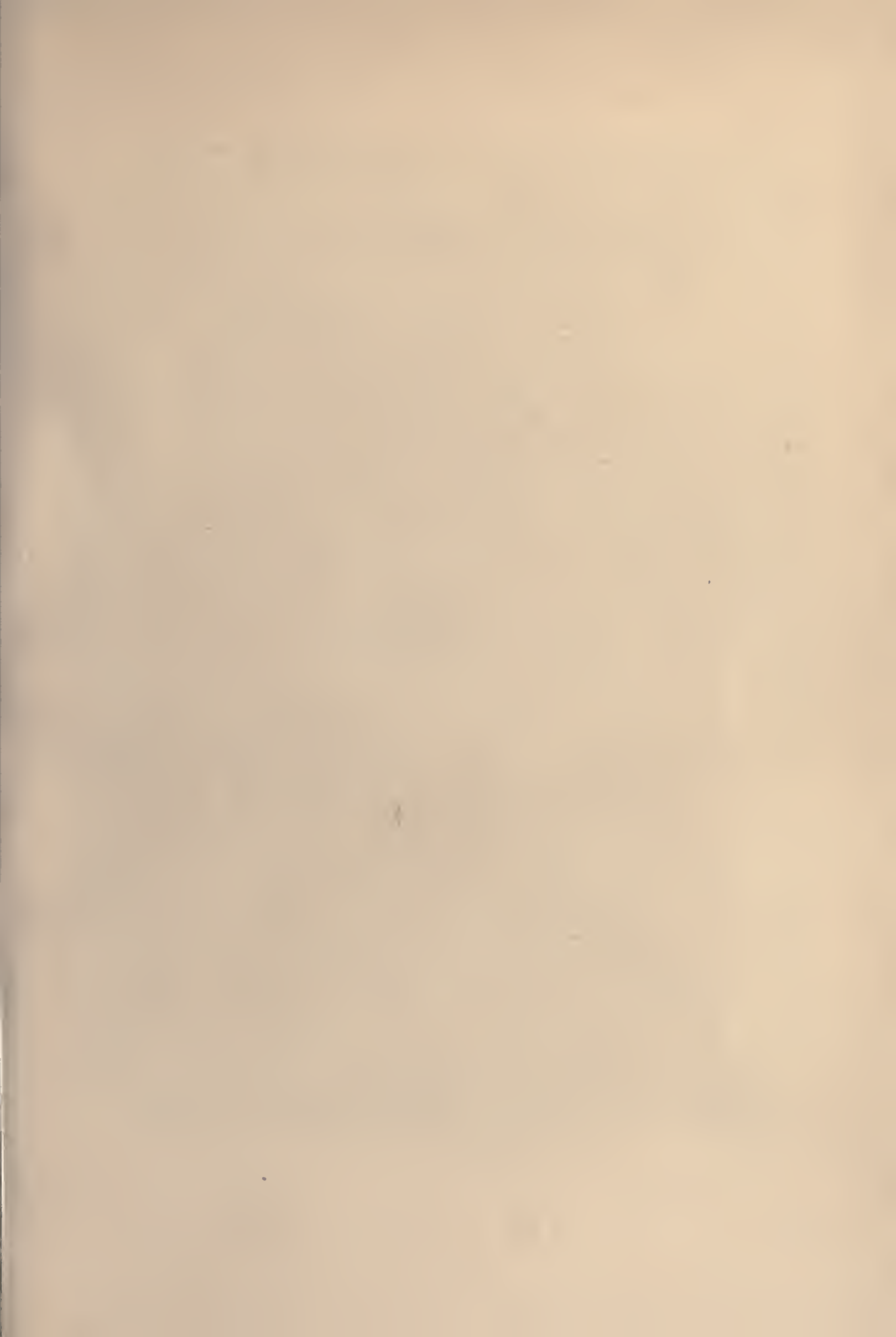
Wichtig für die Gestaltung des Herrenhauses wurde der Baustoff. Das massenhafte Vorkommen von Granitfindlingen in jener Gegend führte auf den Gedanken, das ganze Haus in Granit zu bauen. Auf den umliegenden Aeckern der eigenen Güter wurden genug Steine freigelegt, um die für den Bau erforderlichen 1250 Raummeter Steine zusammenzubringen. Indessen stellten sich der Durchführung noch recht große Schwierigkeiten in den Weg. Es war nicht leicht, davon zu überzeugen, daß auch das Granitmauerwerk als lagerrechtes Mauerwerk behandelt werden könne, so sehr spukte jenes unregelmäßige Mauerwerk mit den herausquellenden Fugen in den Köpfen, das man heute so häufig als Sockelmauerwerk angewendet findet. Glücklicherweise fand sich jedoch in dem Orte Loburg selbst eine alte,

aus gotischer Zeit stammende Kirche, die ganz und gar in lagerrechtem Granitmauerwerk errichtet war. Und war dadurch schon nachgewiesen, daß auch Granit lagerrecht vermauert werden könnte, so folgte die weitere Ueberraschung, daß der Führer der italienischen Maurer, die das Mauerwerk ausführen sollten, erklärte, daß das unregelmäßige Mauerwerk teurer zu stehen komme als das lagerrechte. Der Grund dafür ist darin zu suchen, daß bei sorgfältiger Ausführung des unregelmäßigen Mauerwerks die Steine in ganz willkürlichen Winkeln ineinander gearbeitet werden müssen, was sehr zeitraubend ist. Außerdem führen aber die vielen Fensterdurchbrechungen doch eine rechtwinklige Richtung in das Mauerwerk ein, so daß sich zwei verschiedene Arten der Ausführung ständig durchkreuzen würden. Es ist gelungen, den Bau ohne Verwendung von Fenstergewänden auszuführen, alles ist rein durch die Hand des Maurers hergestellt. Das Mauerwerk hat eine wundervolle Flächenwirkung. Die schillernde Farbe, die durch die Verschiedenartigkeit der Findlinge erzeugt wird, ist geeignet, den Reiz der Mauern nur noch zu erhöhen.

Zur Zeit der Bauausführung wurden von den Innenräumen nur die Wartehalle, die Schlafräume, die Gastzimmer und die Wirtschaftsräume ausgebaut. Die große Halle, die Bibliothek und das Eßzimmer blieben späterer Durchbildung vorbehalten. Die Kosten haben bis zu diesem Grade des inneren Ausbaues bei 975 qm bebauter Fläche 315 000 Mark betragen.



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS WENDGRABEN: VORHALLE





ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS WILD, NIKOLASSEE. EINGANG



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS WILD, NIKOLASSEE: ANSICHT VON DER REHWIESE

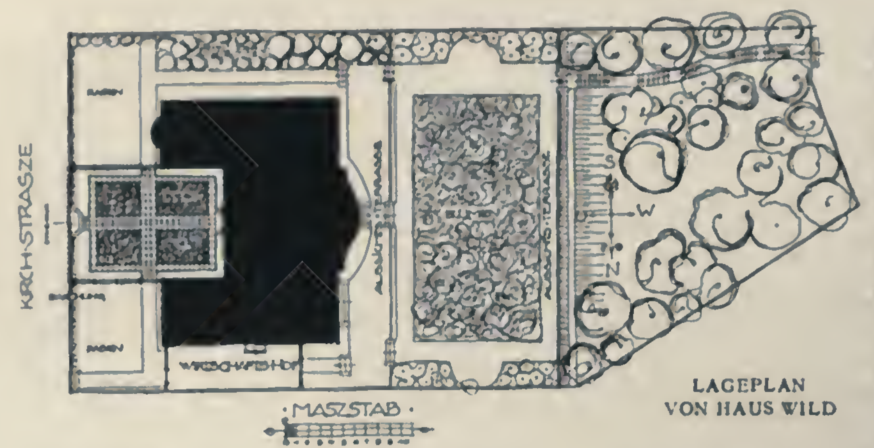
II. HAUS WILD, NIKOLASSEE

Für das für ein Künstlerehepaar bestimmte Haus an der Rehwiese in Nikolassee lagen ganz bestimmte Wünsche des Bauherrn vor. Es sollte eingeschossig mit gebrochenem Dach gestaltet werden und ein länglichrundes Zimmer erhalten, das als Eßzimmer dienen sollte. Der Abhang zur Rehwiese verläuft an dieser Stelle in nordsüdlicher Richtung. Da der Bauplatz eine schöne Aussicht bietet, war es selbstverständlich, daß das Haus mit der Hauptfront nach der Rehwiese, also nach Westen, gestellt wurde. Die sich daraus ergebende Westlage der Zimmer an der Hauptfront ist zwar für Wohnzwecke nicht die beste, allein das Eßzimmer als Hauptteil dieser Front kann die Westlage noch am ehesten vertragen. Die beiden Hauptzimmer dagegen haben die Südlage erhalten. Das Wohnzimmer hat außer dem Westfenster noch ein erkerartig herausgebogenes Südfenster, das mit dem Wohnzimmer in Verbindung stehende Musikzimmer bezieht sein Hauptlicht aus Süden und Osten.

Dem Grundriß konnte eine regelmäßige, hakenförmige Gestalt gegeben werden, bei der zwei nach Osten heraustretende Flügel einen kleinen Hof umschließen, dessen Innenraum durch eine Pergolastellung bis an die Straße vorgezogen ist. Ein steinerner Weg führt von der Pforte in gerader Richtung auf die Eingangstür des Hauses. Durch weitere Wege werden regelmäßige Gartenbeete eingeteilt, die mit niedrigen Rosen bepflanzt sind. So ist dem Eintretenden gleich ein Willkommensgruß geboten.

Von dem regelmäßigen Vorhofe aus betritt man durch einen Windfang die Halle. Die Treppe ist aus der Halle herausgenommen, wodurch die Nebentreppe erspart werden konnte. Der nördliche Flügel enthält alle Wirtschaftsräume, bestehend in Küche, Anrichte, Plättstube, Abwaschküche, Tüchertrockenraum und Speisekammer. Nach dem nördlichen Nachbargrundstück hin ist ein Wirtschaftshof durch eine Mauer abgetrennt, von dem der Nebeneingang erfolgt.

Das Obergeschoß, das schon vollständig im Dache liegt, enthält sehr geräumige Schlafzimmer für die Eltern und für die Kinder, außerdem auch ein Herrenzimmer, zwei Gastzimmer und zwei Mädchenzimmer. Der obere



LAGEPLAN VON HAUS WILD

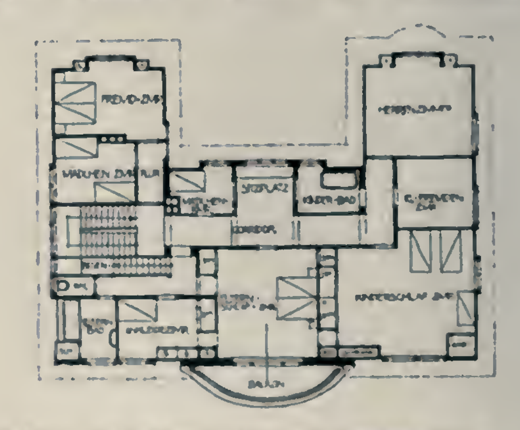
Vorraum ist durch einen Frühstücksplatz mit seitlichem Ostlicht erweitert. Bei der bevorzugten Lage der Westfront wurden auch die Hauptschlafzimmer nach Westen erschlossen, zumal sich vor dem Schlafzimmer der Eltern ein gut benutzbarer Austritt ergab. Neben dem Elternschlafzimmer liegt ein kleines Ankleidezimmer des Herrn, weiter folgt das Bad. Alle diese Räume sind um einen kleinen inneren Flur gruppiert. Das Obergeschoß bietet schon allein durch die Dachschrägen reichliches Wandschrankgelaß. Weitere Wandschränke sind vorgesehen.

Nach der Rehwiese hin schließt sich dem Hause zunächst eine schmale Aussichtsterrasse an, die mit Kies belegt ist, darunter, um drei Stufen gesenkt, eine Blumenterrasse. Den nun folgenden Abhang nehmen Obst- und Gemüsebeete, sowie gärtnerische Anlagen ein. Das nicht große Grundstück ist so in der angenehmsten Weise für die Bewohner nutzbar gemacht. Ein von dem Hausgarten umgebenes Bildhaueratelier für den Hausherrn ist auf einem gegenüber auf der anderen Straßenseite liegenden Grundstück errichtet.

Die Ausstattung der Innenräume ist einfach gehalten, doch wurde auf gute Verhältnisse und freudige Farbengebung Gewicht gelegt. Da der Bauherr viele Kunstwerke besitzt, handelte es sich vor allem darum, ruhige Wände zu schaffen. Die Hallenwände sind weiß gelassen, der Fußboden ist mit weißem und schwarzem Marmor schachbrettartig belegt. Als besonderen Anziehungspunkt hat die Halle einen hell erleuchteten Sitzplatz mit Kamin erhalten, der Raum ist durch eine Säule aus der Halle herausgeschnitten und tonnengewölbeartig überdeckt. Um den Hauptraum der Halle ganz symmetrisch zu gestalten, sind auf der einen Seite Schränke abgegrenzt, von denen der eine als Kleiderschrank von der Ablage aus zugänglich ist und als solcher ausgezeichnete Dienste leistet. Das länglichrunde Eßzimmer hat eine strenge Wandeinteilung mit eingefaßten Stoffeldern und einer verzierten Decke erhalten. An Farben sind hier Weiß, Gelb und Rot verwendet. Das Zimmer macht einen hellen luftigen Eindruck. Vom Eßzimmer führt eine Tür unmittelbar in den Garten.

Das Wohnzimmer und das Musikzimmer sind durch eine breite Oeffnung zu einem einzigen Raum vereinigt; die Oeffnung kann im Bedarfsfalle durch Vorhänge geschlossen werden. Auf Wunsch des Bauherrn wurde das Musikzimmer drei Stufen tiefer als das Wohnzimmer gelegt. Es ist für zwei Flügel eingerichtet und hat, um den Teppichbelag zur Erhöhung der Schallwirkung zu vermeiden, einen edlen Fußboden aus schwarzer und grauer Wassereiche erhalten. Im Wohnzimmer





ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS WILD: GRUNDRISZ, ERD- UND OBERGESCHOSZ



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS WILD, NIKOLASSEE: STRASZENANSICHT



ARCH. HERMANN MUTHESIUS

HAUS WILD, NIKOLASSEE: HALLE



ARCH. HERMANN MUTHESIUS

HAUS WILD, NIKOLASSEE: WOHNZIMMER

war ursprünglich ein Sitzplatz vor einem in einer Nische angebrachten Kamin beabsichtigt; die Nische ist jedoch nachträglich zur Büchernische gestaltet worden. Auch das Musikzimmer und das Wohnzimmer sind ganz einfach mit ungeteilten und ungeschmückten Wänden zur Aufstellung und Aufhängung von Kunstwerken eingerichtet. Eine völlig zurückhaltende und neutrale Wandbehandlung ist immer da am Platze, wo Kunstwerke wirken sollen; bei stark betonter Innenarchitektur wird die Aufmerksamkeit nur allzuleicht von ihnen abgezogen.

Das Haus ist ein Putzbau mit Schieferdach. Die Wände sind in Putzton gehalten, gegen den sich die graugestrichenen Fensterläden gut abheben. Im Dach sind die vielfachen Fensterdurchbrechungen dadurch in der Wirkung zurückgedrängt, daß die Ausbauten ringsherum mit Schiefer verkleidet wurden. Auf die Wahl des Schiefers wurde besonderes Gewicht gelegt, namentlich kam es darauf an, den geleckten Eindruck der üblichen Schieferdächer zu vermeiden, was durch Vermischung verschiedener Schieferfarben geschehen ist.

Das Haus hat 307 qm bebaute Fläche und hat mit innerer Ausstattung, teilweiser Neumöblierung, Gestaltung der Umgebung sowie Errichtung des Bildhauerateliers einen Kostenaufwand von M. 90.000.— erfordert.



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS WILD, NIKOLASSEE: OBERER FLUR



ARCH. HERMANN MUTHESIUS HAUS WILD, NIKOLASSEE: ESZZIMMER



ARCH. HERMANN MUTHESIUS HAUS WILD, NIKOLASSEE: TERRASSE



W. NIDA-RÜMELIN — DURCHBROCHENE HOLZSCHNITZEREI UNTER EINEM TORBOGEN

W. NIDA-RÜMELIN

Die Kunst vermag sich gleich der Wissenschaft nur aus neuen Anschauungen, Empfindungen und Gedanken weiterzuentwickeln. Wo sich das nicht mit innerer Notwendigkeit aus dem Vorhandenen vollzieht, muß es gegen dieses erstrebt werden. In solcher Lage befand sich die Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts gegenüber der herrschenden Richtung. Diese war wesentlich rückschauender Art, und so mußte zunächst der Kampf gegen die Nachahmung des Alten und gegen die Uebermacht des Alten überhaupt einsetzen. Erst nachdem man sich selbst gefunden, konnte man bei der Vergangenheit wieder in die Schule gehen. Man tut es heute eifriger denn je. Dennoch erheben die Anhänger jener überwundenen Anschauung immer wieder gegen die Moderne den Vorwurf der Traditionslosigkeit und mangelnder Ehrfurcht vor dem bewährten Alten. Im Grunde ist es nur der Vorwurf, daß sie hieraus keinen „Formenschatz" für billige Stilwirkungen gewinnen wollen. Diese Ablehnung des Heutigen beruht neben dem Mut und der Kraft zu Eigenem nicht in einer Unterschätzung der früheren Kunst, vielmehr in der Ehrfurcht vor dem unerreichbaren Alten, das einem zu bloßer Nachahmung zu hoch steht, das man aber nicht müde wird, auf die Ursachen seiner starken Wirkungen zu studieren und für das eigene Schaffen zu nützen. Diese fruchtbarere und selbständigere Art, mit der Ueberlieferung wieder in den notwendigen Zusammenhang zu kommen, wird von den Modernen immer mehr erkannt und geübt. Jetzt sind wir bereits bei der Erkenntnis angelangt, daß viele feinste Wirkungen der Alten in ihrer handwerklichen Tüchtigkeit beruhen. Neueste Forderungen verlangen deshalb auch für die höhere Kunst eine Annäherung der künstlerischen Erziehung an die frühere Werkstattätigkeit. In solchem Zusammenhang interessiert vor allem ein Künstler, der aus Eigenem diesen Weg gegangen ist, zumal wenn er uns so vieles zu sagen hat wie Nida-Rümelin.

Rümelins Vater entstammt einem altangesehenen Heilbronner Patrizierhaus. Als Tübinger Burschenschaftsführer machte er die Freiheitsbewegung der Jahre 1818/19 mit und mußte ins Ausland fliehen. Nach den wechselvollsten Erlebnissen diente er in Oesterreich dem Herzog von Württemberg wie dem Fürsten Taxis in Vertrauensstellungen. Da weckte das Jahr 1848 aufs neue den Jugendtraum für die Einigung der deutschen Stämme und riß den gereiften Mann in den Strudel der Revolution, trieb ihn wieder in die Fremde. Dort wurde ihm unser Nida-Rümelin geboren. Der 90jährige Vater hinterließ dem 14jährigen Sohne nichts als die oft erzählte Geschichte seines bewegten Lebens und eine Ueberfülle von Weisheit, die durch ihre Schwere und Bitternis den Knaben mehr erdrückte als emporhob. Der Waisenrat schickte den zeichenbegabten Jungen trotz seiner Bitten auf eine Schiffswerft, weil das die bequemste Art der Versorgung war; doch Rümelin wußte es durchzusetzen, daß er in ein altes Bildhauergeschäft in die Lehre kam. Hier machte er jegliche Hantierung eines Lehrjungen durch, lernte in Gips, Zement, Stein und Holz arbeiten und erfuhr von alten Gesellen die Technik des farbigen Stucco, des Muschel- und Steinmosaiks. Mit 18 Jahren ein tüchtiger Geselle in seinem vielseitigen Fach, zog er nach München und arbeitete hier am Neubau des Justizpalastes. Das trug ihm so viel ein, daß er nach Paris gehen konnte. Da er dort die erhoffte Arbeit nicht fand, wanderte er durch Frankreich







W. NIDA-RÜMELIN ■ MARMOR-RELIEFS FÜR EINEN KAMIN

PFEILERFIGÜRCHEN

weiter. Nach München zurückgekehrt, kam Rümelin eben recht zur inneren Ausschmükkung des Justizpalastes. Während zweier Jahre war er unter Professor Pfeifer als dessen erster Gehilfe tätig und lernte von dessen ornamentalem Sinn und verständnisvoller Anpassung der bildhauerischen Arbeit an die Architektur. Auch die Modelliertechnik wurde jetzt erworben. Bei der Stuckierung der Innenräume des Nationalmuseums schuf er mit und erwarb sich an den verschiedenen Stilgattungen weitere Erfahrungen. Dann arbeitete er bei Hugo Kaufmann und lernte hier den Akt beherrschen. Aus alledem erstand immer stärker der Wunsch, sich die letzten Voraussetzungen zur selbständigen Künstlerschaft an der Akademie zu holen. Aber nur ein paar Wochen hielt es Rümelin bei Rümann. Modellieren konnte er schon, und sonst wurde nichts gelehrt. Da half ihm ein glücklicher Zufall weiter: für ein Künstlerfest hatte er einen Münchener Maurertyp so sprechend modelliert, daß Theodor Fischer aufmerksam wurde und ihm die Löwensäule bei St. Ursula übertrug. Rümelin war nun 24 Jahre alt und machte sich selbständig. Die verschiedensten Arbeiten für Bauten führten ihn durch ganz Deutschland, Studienreisen durch Holland, Belgien, England. Eine bleibende Stätte schien dem Vielgewanderten als Lehrer an der Kasseler Kunstschule zu winken. Aber nicht lange war dort seines Bleibens. Das Verständnis für die Bedeutung des Handwerklichen auch in der hohen Kunst schlummerte noch allseits. Weder der Direktor noch die Kollegen hatten hierfür Sinn. Rümelin aber, der sich durchaus als Pionier für dieses Gebiet fühlte, vermochte keine Zugeständnisse zu machen und ging — würdig seines Vaters und seiner Brüder: der eine verhungerte über dem Versuch, das englische Familienhaus in den siebziger Jahren einzubürgern, da niemand hierin etwas Vorbildliches sehen wollte; der andere opferte schon in den achtziger Jahren seinen Flugproblemen, die er nicht ohne Erfolg bearbeitete, die Beamtenlaufbahn und Existenz. Immer mehr ein Idealist als Realist, immer mehr lern- als erwerbsbegierig, ging Rümelin zur weiteren Ausbildung nach Italien, wo er zwei Jahre verblieb. Hernach zog er nach Tirol und lernte dort bei einem Kirchenmaler, der von Kluibenschädel, einem Enkelschüler Knollers, noch die alte Freskotechnik besaß, diese schwerste aller Malarten. Studien über das Dekorative im technischen und künstlerischen Sinne vervollständigten Rümelins außerordentliche Begabung gerade für diesen Kunstzweig. In der Heimat angekommen, war es wiederum Theodor Fischers so oft bewährter Blick und seine Förderung aufstrebender Talente wie ihre Verwendung am richtigen Platz, was Rümelin die Ausschmückung der Stuttgarter Kunsthalle einbrachte. Schon in dieser ersten größeren Arbeit erwies Rümelin seine handwerkliche Meisterschaft in dem überaus schwierigen Werkstoff des Stuck, wie eine hervorragende dekorative Begabung. Die Arbeit stellt sich in Geist und Form würdig neben die besten Leistungen früherer Zeiten, ist aber durchaus selbständig und neuzeitlich. Der



W. NIDA-RÜMELIN ■ EISENGUSZ-PLAKETTE



STUCK-ARBEITEN VON W. NIDA-RÜMELIN-MÜNCHEN IM KUPPELSAAL (KÖNIG WILHELM-HALLE) DES KGL. KUNSTAUSSTELLUNGS-GEBÄUDES IN STUTTGART, ERBAUT VON ARCH. THEODOR FISCHER-MÜNCHEN



W. NIDA-RÜMELIN ▪ VORENTWÜRFE FÜR DIE STUCK-VERZIERUNG DES KUPPELSAALES (VGL. S. 123)

Grund hierfür liegt in den eben genannten zwei Eigenschaften des Künstlers. Daß die alten Kunstformen, selbst bei getreuer Nachahmung, meist wenig befriedigen, beruht neben einer gewissen Aeußerlichkeit vor allem darin, daß sie nicht im gleichen Maße wie die Vorbilder aus der alten Technik und den natürlich gegebenen Arbeitsbedingungen herauswachsen, wie es bei jenen stets der Fall gewesen. Das Dekorative verlangt das intimste Zusammenwirken von Schmuckträger und Schmuckspender, ist wesentlich eine Gemeinschaftswirkung. Das hat man seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts vergessen und auch die Nachahmung der alten Kunst hat diese Erkenntnis nicht wieder gebracht. Erst die Gegenwartskunst, die ein inniges Zusammenarbeiten von Baukunst, Bildnerei und Malerei erstrebt, fand auch hierin den Zusammenhang mit der Vergangenheit wieder. Während sich gerade unsere besten Maler und Bildner gegen eine solche Unterordnung noch vielfach sträuben und so die Schöpfung des Architekten wie das eigene Werk gefährden, ist sie Rümelin selbstverständlich. Leben und Handwerk haben ihn dienen gelehrt, das Studium der Alten, deren beste dekorative Leistungen auf solcher Fügsamkeit beruhen, haben ihm diesen Dienst zu einem selbstverständlichen und freudigen werden lassen.

Die Plastik muß sich nach Rümelin der Architektur und ihren Teilen durchaus an-



W. NIDA-RÜMELIN-MÜNCHEN STUCK-ARBEITEN IM KUPPELSAAL DES KGL. KUNSTAUSSTELLUNGS-GEBÄUDES IN STUTTGART



W. NIDA-RÜMELIN STUCK-RELIEF (VGL. S. 125)

schmiegen, deren Gliederung auf ihre Weise wiederholen; ähnlich hat die Malerei die farbige Erscheinung des Baues anzuerkennen. Gleichklang ist schon ein Stück der Schönheit!

Der Grundgedanke für den Kuppelschmuck der Stuttgarter Kunsthalle ging von Theodor Fischer aus: die Dekoration sollte sich an die Fenster anschließen, weil sie im unteren Breitfeld den Blick zu sehr angezogen und den pyramidenmäßigen Aufstieg der Laterne zu stark verstellt hätte. Damit war der Zusammenhang mit den zwölf Fenstern anzuerkennen und doch ein Ganzes zu schaffen, das wie ein leichtes Gehänge wirkt. Die zwei Vorentwürfe von Rümelin nahmen diese Gedanken auf und brachten sie zu einer grundsätzlichen, aber keiner vollständigen Lösung. Ihre nähere Würdigung offenbart das Problem und seine Schwierigkeit. Im ersten Gedanken ist die Feldfüllung an sich wohl gelungen, aber sie berücksichtigt zu wenig das gegebene Feld in seiner architektonischen Funktion; auch kommt das Figürliche neben dem Reichtum des Ornamentalen nicht zur vollen Geltung. In der zweiten Fassung sind diese Nachteile behoben, aber der Zusammenhang innerhalb der Komposition ist zu lose, das Ganze für die weite Entfernung vom Beschauer und das große Gesamtfeld zu wenig ergiebig. Außerdem sind beide Entwürfe mehr einzelne Plafondstücke



W. NIDA-RÜMELIN STUCK-RELIEF (VGL. S. 129)

als Teile eines größeren Ganzen; endlich ist die Verbindung mit der Lüftung keine restlos befriedigende. Erst an Ort und Stelle ergab sich bei Ausführung der Arbeit im Großen die endgültige Lösung, die alle Forderungen in idealer Weise erfüllt und eine köstliche Bereicherung des Architekturwerkes bedeutet. Die zwölf Figurenmotive schließen sich der vertikalen Kuppelrichtung an, während die architektonischen Zierteile dem horizontalen Kuppelansatz folgen. Das lockere Gespinst des Blättergerankes, in das 24 Tiere verwoben sind, bildet einen lebhaften Gegensatz zu dem frei schwingenden Unterteile der Kuppel, der seinerseits in den Figurenfeldern ausklingt. Jedes Gesamtfeld bildet gedanklich und formal eine in sich geschlossene Einheit, die aber durch die Ornamentik mit dem Vorausgehenden und Folgenden zu einer Gesamtheit verwoben wird. Das Ganze atmet Freiheit und Frohsinn des Geistes und entspricht damit dem Zweck der Halle: Musik und bildender Kunst zu dienen. Die geistreiche Wirkung ersteht nicht aus einem beziehungsvollen Inhalt, sondern lediglich aus der Art, wie die Aufgabe im Rahmen der Architektur gelöst ist und die einzelnen Formen sprechen. Wir wollen hier oben nicht durch dichterische oder philosophische Gedanken erhoben sein, wollen nur ein anregendes Gaukelspiel für unsere



W. NIDA-RÜMELIN STUCK-RELIEF (VGL. S. 129)

Sinne. So wechseln in fein abgewogenem Helldunkel, das die gesamte Reliefläche mit verhaltenem Leben durchsetzt, rhythmische Ruhestellungen mit anmutigen Bewegungen einzelner und gruppierter Figuren. Durch das freie Feld erscheinen sie einen halben Meter größer, als sie tatsächlich sind, und behaupten sich dadurch zugleich gegen die ornamentale Umgebung. Bis diese harmonische Wirkung erreicht war, galt es aber, noch vieles weiter zu bedenken. Infolge der eigenartigen Höhenbelichtung ist der wagrechte Schlagschatten fünfmal stärker als der senkrechte. Es waren also die Horizontalen möglichst zu beschränken und an die Vertikalen anzugleichen. Anderes mußte bei der Blickentfernung von 15 m stärker herausgearbeitet werden als es in der Natur der Fall ist, z. B. die Knöchel und Gelenke. Endlich erforderte das schnelle Auftrocknen des Stucks ein außerordentlich rasches Arbeiten und damit eine gewisse summarische Art der Darstellung. Rümelin schuf je ein Feld an einem Nachmittag, nur das Blätterwerk stammt von Gehilfen. So darf die Einzelbetrachtung keinen naturalistischen Maßstab anlegen, muß alles aus dem dekorativen Verband bemessen. Dem konnte nur ein Künstler so glänzend genügen, der wie Rümelin die Technik vollständig meistert und an Ort und Stelle den tatsächlichen Forderungen die vor-



W. NIDA-RÜMELIN-MÜNCHEN — STUCKARBEITEN IM KUPPELSAAL DES KGL. KUNSTAUSSTELLUNGS-GEBÄUDES IN STUTTGART

her erdachten Entwürfe mit flinker Phantasie anzupassen weiß. In all dem ist Rümelin wohl der einzige in Deutschland. Alle andern entwerfen Stuck nur für Handwerker, und deshalb fehlt meist das Letzte und Feinste: das vollständige Auf- und Zusammengehen mit dem architektonischen Werk. Man ersieht daraus den innigen Zusammenhang von Kunst und Handwerk und versteht Rümelins Eifer für das material- und technisch-gerecht gearbeitete Kunstwerk — nicht aus übertriebenem Materialkult, sondern dem stilvollen Ganzen zuliebe.

W. NIDA-RÜMELIN ▫ AUSSCHNITTE AUS DEM STUCKFRIES (VGL. S. 129)

Eine besonders virtuose Leistung bietet die Deckenfigur im Bibliothekzimmer des Münchener Polizeipräsidenten: sie ist nur aus Aschkalk und grobem Sand ohne Gips- oder Zementzusatz aufgetragen, also wie ein Mauerputz behandelt. Da gute Stukko-Arbeit haltbar wie Stein wird, wäre es sehr zu wünschen, daß die Stucktechnik wiederum mehr in Verwendung käme. Sie war schon bei den Assyrern im Gebrauch, schuf köstliche Stücke in der byzantinischen und mohammedanischen Kunst, war in der romanischen Kunst für Relief und Freiplastik verwendet und erreichte im Barock und Rokoko für beide einen erstaunlichen Höhepunkt. An diese vornehme Ahnenreihe darf sich Rümelin durchaus anschließen. — Er beherrscht in ähnlicher Weise auch den Stein. Die Steinplastik war im 19. Jahrhundert wie alle Technik heruntergekommen. Die Bildhauer wurden zu Modelleuren, die ihre Tonarbeiten dem Handwerker zur Ausführung übergaben. Wohl hat Hildebrand durch sein „Problem der Form“ die Modernen wieder in Stein denken und fühlen gelehrt, aber auch er arbeitet so wenig wie die meisten unserer ersten Bildhauer selbst in diesem Stoff. So bleiben die letzten Möglichkeiten unausgeschöpft, und man wagt sich nur zaghaft und mit zweifelhaftem Erfolg an Neues. Rümelin beherrscht die verschiedensten Steinarten aber nicht bloß äußerlich, er weiß auch, ihr Leben und ihre Poesie erstehen zu lassen und sie am richtigen Platz zur Geltung zu bringen. Welche Unterschiede liegen diesbezüglich in den Marmorreliefs für einen Kamin, in dem Kariatydenkind aus Kalkstein und in den kraftvollen Traubenträgern aus Muscheltraß; wie mächtig erscheint die breitgelagerte Gestalt des Anakreon. Hier wagte der Künstler mit deutschem Travertin den ersten Versuch, in





W. NIDA-RÜMELIN ▪ HOLZSCHNITZEREIEN AN DER HAUPTTORE DES KGL. KUNSTAUSSTELLUNGSGEBÄUDES IN STUTTGART



W. NIDA-RÜMELIN-MÜNCHEN — ANAKREON. GARTENFIGUR IN TRAVERTIN



W. NIDA-RÜMELIN-MÜNCHEN LÖWIN

einem bisher noch nicht für figurale Arbeiten benützten, großlöcherigen Material und, wie das Werk zeigt, mit vollem Erfolg. Allen diesen Arbeiten eignet originelle Erfindung und höchste dekorative Wirkung. Aus einer leichtbeschwingten Phantasie haben alle seine Motive etwas natürlich Sprechendes und halten sich frei von geistreichelnder Quälerei, erquicken Sinn und Geist zugleich.

Von Rümelins Holzarbeiten seien als originelle Leistungen zunächst genannt die Türfüllungen der vier Temperamente, die er ohne Modell, nach kleinen Skizzen aus Eiche geschnitten hat. Ist hier aus der Anpassung an die umgebende Steinrahmung vor allem das Geschlossene und kraftvoll Gedrungene des Stoffes ausgenützt, so läßt Rümelin in einem Treppengeländer das Breitspurige, Zügige und Behagliche des Holzes sprechen. In einem Raum, dessen Tapeten krabbeln und kribbeln, sollte die Türfüllung dieses Motiv auf ihre Weise aufnehmen. Daraus gewinnt die Schnitzerei einen durchbrochenen und dünnen Charakter, wie er außer in Metall nur in Holz möglich wird. Geistreich im besten Sinne schließt sich die Erfindung an: um eine kokette Schöne bemühen sich begehrliche und platonische, eifersüchtige und selbstgefällige, scheue und aufdringliche Liebhaber. Nicht so fast, daß es Affen sind, gibt dem Liebesspiel einen satyrischen Zug, als vielmehr der Kontrast ihrer Körper und strähnigen Felle zu dem ringelnden Weingerank und dem leichten Gelock der Trauben.

Für Metall hat Rümelin mehrere Plaketten geschaffen. Eine der wirksamsten bezieht sich auf den gegenwärtigen Weltkrieg. Sie zeigt den Tod als wilden Geißelschwinger über der niedergetretenen Menschheit, die ein klagendes „Wie lange noch?“ emporruft. Wohl eine der besten unter den zahllosen Gedenkmünzen derart, ist sie am wenigsten gekannt. Unsere Sammler und Händler haben dem billigen Stück gegenüber erst noch die Pflicht der Qualitätsförderung zu erfüllen.

Zum Schluß ein Wort über den Maler Rümelin. Als wesentlich dekorativ interessierter Künstler ist Rümelin Wandmaler und als echter Nachfolger der Alten: Freskomaler. Ostwald hat gerade diese Technik in seinen Malerbriefen als die minderwertigste gebrandmarkt; allerdings ohne die kunstgeschichtlichen und ästhetischen Voraussetzungen für ein solches Urteil zu erfüllen. Gutes Fresko geht in jeder

Beziehung mit der Architektur die innigste Verbindung ein und hält länger als irgend eine andere Wandmalerei. Was man ihr an Unzuverlässigkeit nachsagt, beruht auf ungenügender und falscher Behandlung. Diese erfordert höchste Sorgfalt in der Auslaugung des Mauergrundes, der Farbschlemmung, der Kalk- und Mörtelbereitung — außerdem ein höchst gewandtes und sicheres Arbeiten und eine wenigstens zehnjährige Erfahrung. Deshalb erachtet sich Rümelin hierin noch nicht so voll bewandert als in den bildhauerischen Techniken. Er darf aber jetzt schon als der bezeichnet werden, der sie am besten versteht. Seine Bemühungen um diese noble und höchst stilvolle Wandbemalung werden natürlich alle jene nicht anerkennen, die in bequemerer, doch weniger dauerhafter und charaktervoller Art mit Kasëin oder Tempera auf dem trockenen Wandgrund arbeiten. Seine umfangreichste und reifste Schöpfung in dieser Art gab Rümelin an der Außenseite der Stuttgarter Markthalle. Sie anerkennt durchaus die bauliche Gliederung, ja schließt sich sogar an das Dunkelbraun der Ziegel und das Braunblau der Kupfereinfassungen an. Die Darstellungen selbst, die sehr anschaulich und stimmungsvoll den Zweck des Gebäudes versinnlichen, beleben die Flächen in großornamentalem Zug, sind ihr ein kraftvoller, harmonischer Schmuck.



W. NIDA-RÜMELIN ▪ SKIZZEN FÜR FRESKO-MALEREIEN AN DER MARKTHALLE IN STUTTGART

Rümelins Sehnsucht geht auf selbständige dekorative Aufgaben. Da unsere modernen Bauten in ihrer dekorativen Erscheinung nur selten voll befriedigen, sollten die Architekten einen derartigen Mitarbeiter mehr als bisher beschäftigen, ihm aber auch die nötige Freiheit lassen, wenn er soviel Geschick und Takt für die Anpassung zeigt. Unsere Künstler können aus Rümelins handwerklicher Tüchtigkeit ersehen, wie eine stilvolle Arbeit aus der sachlich und technisch einwandfreien Lösung erwächst und das Inhaltliche dem begabten Künstler sich hierbei von selbst ergibt. Auch in der Kunst ist das Natürliche allein selbstverständlich und bleibend wertvoll.

JOSEPH POPP

GEDANKEN ÜBER KUNST

Es ist sicher, daß Malerei und Bildhauerei, wie man sie gewöhnlich auffaßt, sich nicht wohl befinden und keine Vollkommenheit erreichen können, wo die verschiedenartigen Künste, die sie umgeben und die in ihnen gipfeln — die sie gewissermaßen einrahmen — nicht ebenfalls gesund und stark sind. Ebensogut kann man erwarten, daß Blumen ohne Wurzeln und Stengel, ohne Licht, Wärme und Luft aufblühen, wie das Schöne, Gemälde und Statuen, oder der Geist, der sie hervorbringt, da existieren können, wo es keine Schönheit in den alltäglichen Dingen gibt, keine Quellen harmonischer Gedanken um uns, keine Freude für das Auge in angenehmen Farben und Formen der uns täglich umgebenden Gegenstände.

Walter Crane



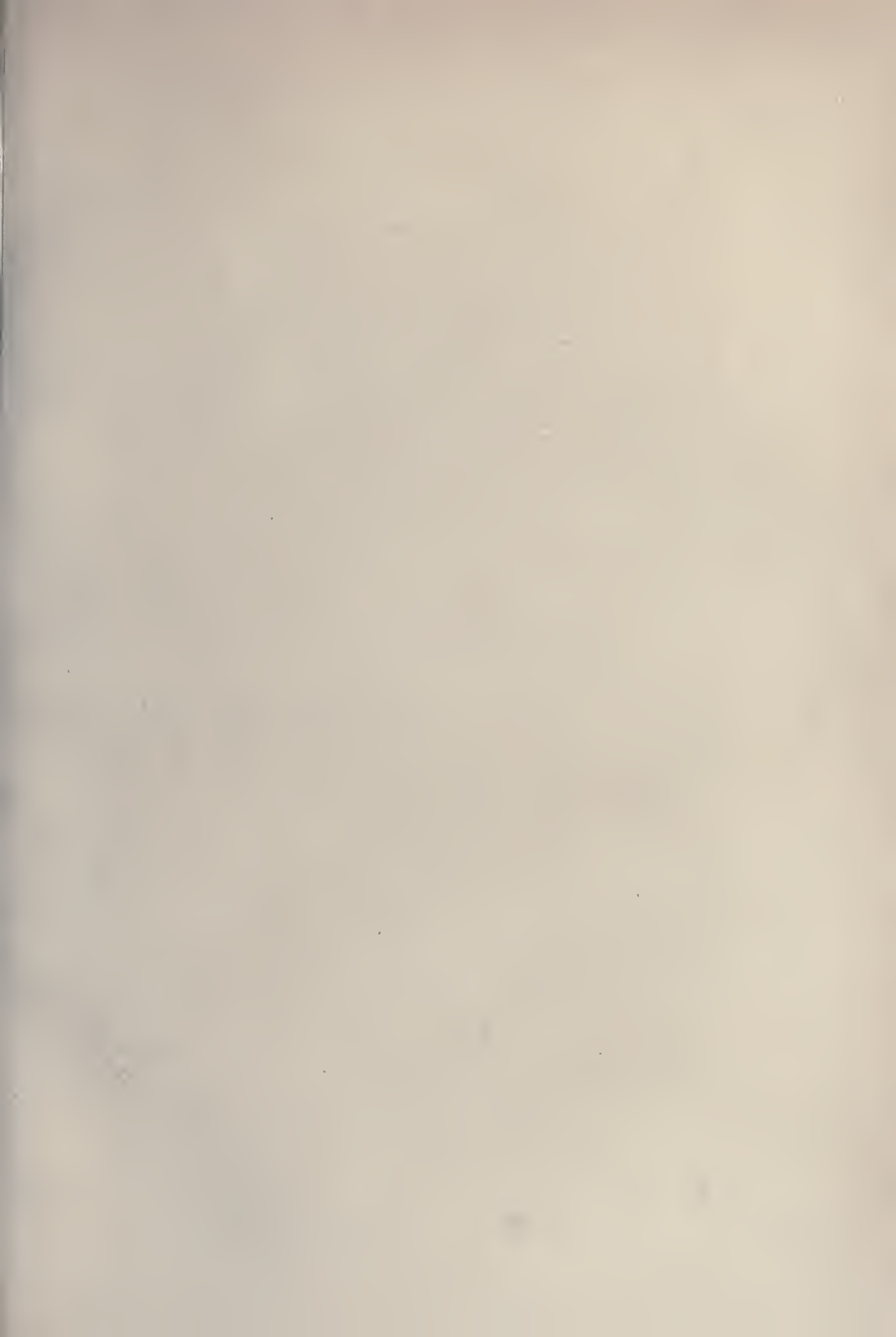
W. NIDA-RÜMELIN

FISCHFANG ▫ KARTON FÜR EIN FRESKOBILD AN DER MARKTHALLE IN STUTTGART (VGL. S. 134)



W. NIDA-RÜMELIN

JAGD ◼ KARTON FÜR FRESKOMALEREI AN DER MARKTHALLE IN STUTTGART





TH. TH. HEINE GOBELINENTWURF

GOBELINENTWÜRFE VON TH. TH. HEINE

Es wäre vermessen, von einer Wiedergeburt des Gobelins in unserer Zeit zu sprechen, aber auf alle Fälle darf man sich freuen, daß man in den letzten Jahren eine ganze Anzahl bedeutungsvoller Arbeiten auf diesem Felde zu sehen bekam. Die früher sehr in die Ferne gerückte Ausführungsmöglichkeit von Gobelinentwürfen (man mußte fast in allen Fällen nach Frankreich gehen) mag auch auf die Entwurfsfreudigkeit der Künstler lähmend gewirkt haben; nun hat man indes in der gut und gediegen arbeitenden Münchner Gobelin-Manufaktur eine Fabrikationsmöglichkeit in greifbarer Nähe und damit ist auch die Lust der Künstler, Gobelins zu entwerfen, gewachsen. Erler, Diez, Mössel, Wackerle — um nur einige zu nennen — sind auf diesem Gebiete neuerdings tätig gewesen. In der verschiedenen Art, in der sie ihre Aufgaben anpackten, zeigte es sich, welche reichen Möglichkeiten sich durch den Hinzutritt der Künstler in diesem Fache auftun. Zwei Richtungen sind es vor allem, die sich erkennbar ablösen von dem Ganzen: die einen streben nach dem Wandteppich, dem Gobelin von ausgesprochen ornamental-flächigem Charakter, dem neutralen Farbfleck in einem Raumganzen, die anderen nehmen die Bildwirkereien wieder auf, wie sie vor Jahrhunderten in den Manufakturen zu Brüssel und auch in München am kurfürstlichen Hofe gepflegt wurden — diese wollen mehr auf die Phantasie wirken, halten das Prinzip der Flächigkeit nicht um jeden Preis fest, wollen vielmehr Bild- und Tiefenillusionen geben und sehen so das gewirkte Bild als Mittelding oder als nahen Verwandten an von Plakat- und Wandmalerei.

Die für ein vornehmes Berliner Privathaus, das Bruno Paul erbaute, bestimmten Gobelins von Thomas Theodor Heine, die in den Entwürfen vorliegen und vorläufig in dieser Form, also als dekorative Bilder, zur Aufstellung kommen, gehören zur letzteren Gruppe. Sie sind leise kunstgewerblich, stilisiert, aber das sind schließlich alle Arbeiten Heines; auch seine ausgesprochenen Staffeleibilder. Indessen halten sie sich von allem aus dem Material kommenden Zwang frei und gefallen sich mehr im freien Spiel und in hemmungsloser Entfaltung der Stimmung als im Prinzipiellen „angewandter Kunst“.

Einige Jahre hat Heine an diesen Entwürfen gearbeitet, und wer Heines Gesamtwerk, wie es sich heute, drei Jahrzehnte nach den

TH. TH. HEINE
GOBELINENTWURF



TH. TH. HEINE
GOBELINENTWURF



TH. TH. HEINE GOBELINENTWURF



TH. TH. HEINE GOBELINENTWURF



TH. TH. HEINE GOBELINENTWURF



TH. TH. HEINE GOBELINENTWURF

Anfängen des Künstlers, überblicken läßt, wägt und prüft und zu werten versucht, der muß finden, daß hier in einer großen Arbeit all sein technisches Können zusammengefaßt ist, daß diese Tafeln aber auch darüber hinaus von seinem geistigen Wesen erfüllt sind, und daß derjenige, der die seltsame Spielart deutscher Satire, die Thomas Theodor Heines Kunst darstellt, an einem Kernbeispiel kennen lernen will, sich's leicht machen kann: er braucht sich nur in diesen Bilderzyklus zu vertiefen.

Es sind acht Tafeln von gleicher Höhe, aber in der Breite verschieden; zu vier Hauptstücken gesellen sich zwei Tafeln vorwiegend ornamentalen Charakters, die als schmale Streifen wirken, und zwei andere, die, gleichfalls durch das Format bedingt, kleinere Episoden aus der Bildergeschichte geben. Das Thema des Zyklus ist eine sentimentale Reise nach einer Märcheninsel. Etwa so: Eine romantische Prinzessin, ihre sehr korrekte Hofdame und ein biedermeierlich kostümierter Offizier von keineswegs überwältigender Heldenmäßigkeit im Aussehen, unternehmen die Reise, der von Th. Th. Heine so heißgeliebte Mops ist natürlich auch dabei. In einem Boot, das ein von hochgemut nickenden Straußenfedern gekrönter Baldachin überdacht, nahen die drei Menschen der Insel, die beinahe ein wenig an Böcklins Toteninsel gemahnt. Sonderbarerweise gibt es auf dieser Insel ausgezeichnet gepflegte Parkwege, und auf den Wiesen blühen Primeln von einer Regelmäßigkeit der Form und in so wohlgesetzten Abständen, als hätte man es nicht mit wildwüchsiger Märcheninselnatur, sondern mit einer kunstgewerblichen Tapete aus der Leistikow-Zeit zu tun. Desto erstaunlicher sind die Wundertiere. Denn da steht ein fabelhaft mächtiger weißer Sechzehnender mit den dazu gehörigen Weiblichkeiten seiner Rasse und alle tragen sie rote und grüne Tätowierungen auf der weißen Decke, die beinahe wie Stickereien aussehen. Die Prinzessin scheint dieses Naturspiel indessen nicht im geringsten zu berühren, denn, stark ins Profil gekehrt, geht sie mit abweisendem Näschen durch diese Wunderwelt. Die Hofdame hält ihr das kokett aufgebaute Sonnenschirmchen mit dem pikanten Spitzchenrand über die kronengeschmückte Lockenfrisur und hinterdrein marschiert der Offizier und führt das Möpschen an der Leine, das mit komischer Gravität an den sonderbaren Vierbeinern vorbeiparadiert. Man kommt zu neuen Wundern, die den romantischen Sinn der Prinzessin etwas lebhafter in Wallung zu bringen scheinen: die Wassergottheiten der Insel bieten sich den erstaunten Blicken dar. Es sind seltsam starre Wesen, halb versteint und unwirklich, und so auch das Wasser, das sie aus Muscheln und Urnen in greuliche Tiefen gießen, unwirklich, ohne spezifisches Gewicht: wie Tuchstreifen gleitet es in den Abgrund. Die Fabelwesen bringen die Herrschaften in Emotion, aber es ist ergötzlich, wie auch in der Aeußerung dieser Gefühle der Abstand zwischen der Dame von Gottes Gnaden und ihrem Hof gewahrt bleibt. Nur Möpschen darf sich erlauben, gleich seiner hohen Herrin, etwas „aufgewühlt" zu erscheinen. Nun ist es an dem, daß der Offizier in Aktion tritt. Er hat einen zierlichen Almanach aus der Tasche gezogen, und, an eine auf dieser Märcheninsel nicht verwunderlich wirkende säulengetragene Urne gelehnt, deklamiert er mit edlem Feuer, die Rechte zu ausdrucksvoller Gebärde zwingend. Ist's Matthisson? Ossian? Sind's Verse von Hölty? Prinzessin sind bewegt und schlagen die Augen nieder, respektvoll tut die Hofdame ein Gleiches und Möpschen sind elegisch. Da vernimmt man aus tiefem Tann einen dunklen Ton. Eine blonde Waldgottheit, deren üppige Nacktheit nur durch ein Laubschürzchen gemildert wird, gleich dem, das die wilden Männer des preußischen Wappens um ihre Lenden geschlungen haben, respondiert der Vorlesung des Offiziers. Sie streicht bedächtig mit dem Bogen über ihre voluminöse Baßgeige und macht die Herrschaften lüstern, den sehnsuchtsvollen Klängen zu folgen. Aber sie gehen in die Irre, und statt auf die Nymphe stoßen sie auf ein idyllisches Schäferpaar, das seine Lämmlein weidet, Lämmlein, die rosarot auf der sanften Wiese hinziehen. Der Schäfer lehnt sich natürlich an den Stamm eines jungbegrünten Weidenbaumes und bläst seine Hirtenpfeife, die Schäferin hinwiederum, die aussieht, als käme sie expreß von einem Berliner Kostümfest, stützt sich auf ihren Krummstab, dem Symbol geistlicher wie weltlicher Hirtenschaft. Im Hintergrund tritt durch ein Laubtor die prinzeßliche Gesellschaft ein, Möpschen natürlich auch dabei, und die Herrschaften sind sichtlich erstaunt, idyllischer Menschlichkeit, die so holdnaiv verliebt ist, auf der Märcheninsel zu begegnen. Damit rundet sich der Kreis: man ist wieder bei Menschen.

Die vielfach mißverstandenen, bald als bitterer Zynismus, bald als überwache Verstandesmäßigkeit charakterisierte künstlerische Wesensart Heines ist restlos in diesem Werk. Romantische und biedermeierliche Motive schlagen in Heines Welt ineinander, und der Künstler ist schmerzlich verliebt in diese Welt, aber er verbirgt es und macht sich über seine Liebe lustig, und es kommen so selt-

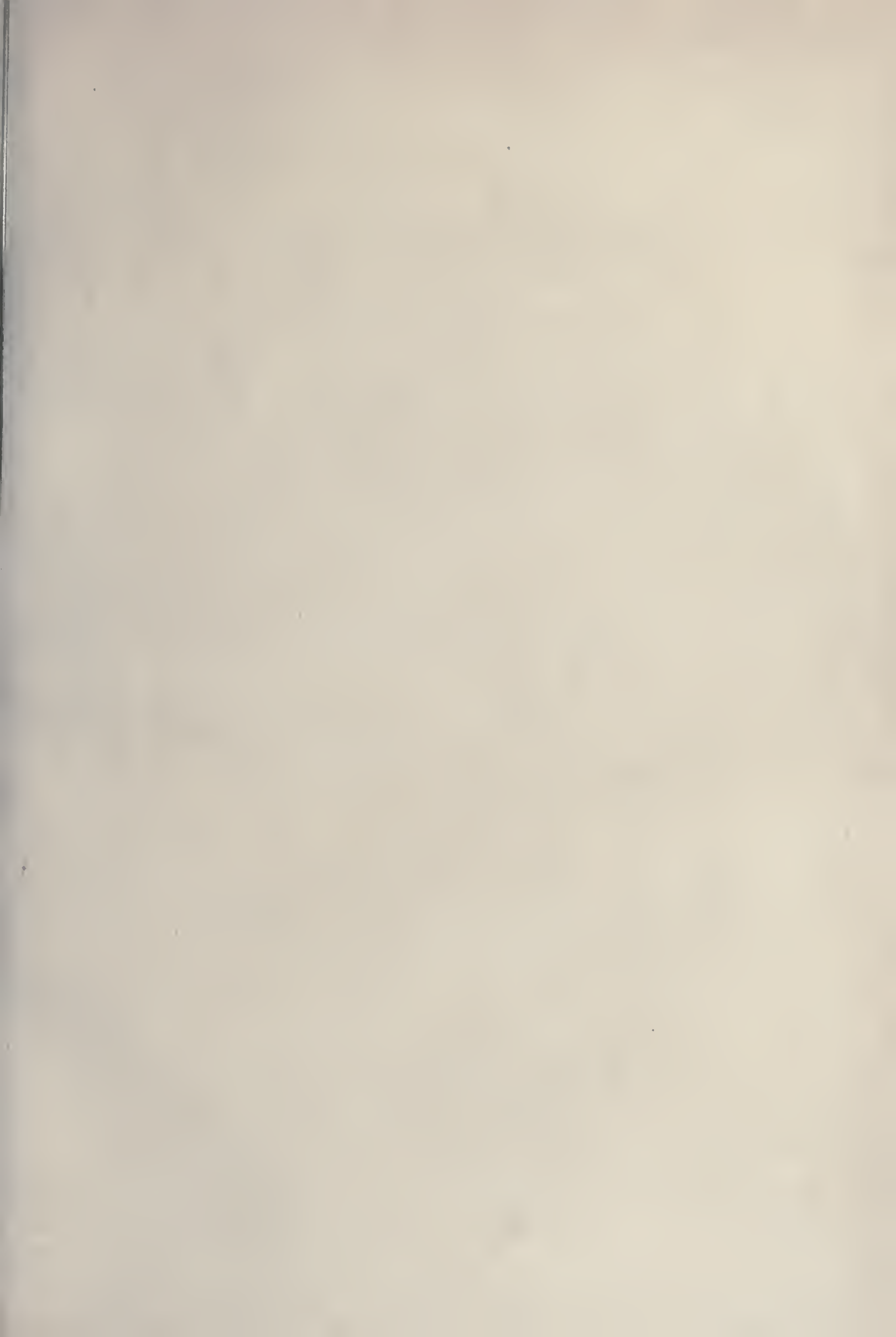


TH. TH. HEINE GOBELINENTWURF

sam wehmütig-satirische Gebilde zustande, wie sie hier in Erscheinung treten. Ich habe einmal gelesen, die Kunst Heines sei brutal. Das Urteil gründete sich wohl auf einen derb-illustrierten derben Simplicissimus-Witz. Aber das Urteil ist in dieser allgemeinen Fassung falsch. Vor dem Bilderzyklus der Reise auf die Märcheninsel könnte man ebensogut sagen, die Kunst Heines sei zart, zart mit einem Einschlag von schmerzlich lächelndem Humor.

Die geistige Richtung und der gedankliche Inhalt des Themas ist in Komposition, Linie und Farbe aufs glücklichste ausgeformt. Die dekorative Note ist durchgehalten. Eine gewisse Steifheit der Komposition und der vorwiegend vertikale Aufbau der Komposition wird dem Material, in dem die definitive Ausführung gedacht ist, zugutekommen. Wenn auch die einzelnen Bilder für sich selbst sprechen und inhaltlich wie formal ohne weiteres verständlich sind, so tritt die volle Wirkung doch erst ein, wenn man die Bilder nebeneinander sieht. Zwar sind sie auf die lineare Wirkung gestellt, aber die Farbe, die im dekorativen Sinn ohne überflüssige Modellierung behandelt ist, spricht bei dem Nebeneinander bestimmend mit und löst durch die gleichmäßige Wiederkehr derselben Klänge eine starke rhythmische Wirkung aus. Der Grund, vor dem sich die kräftiger herausleuchtenden Farben absetzen, ist in allen Fällen ein Grün von verschiedenen Nuancen, es stumpft sich nach Grau hin ab und hellt sich nach Gelb hin auf und zwar erfolgt diese Aufhellung in fortschreitender Weise mit dem Anschwellen des Themas: es ist also fast etwas Musikalisches im Aufbau, wie es bei allen vollkommen gelungenen dekorativen Gemälden der Fall sein sollte. Da die in den Bildern auftretenden Herrschaften natürlich unterwegs ihre Toilette nicht ändern, so erscheint ihr buntfarbiges Kostüm gleichermaßen auf allen Tafeln und das verstärkt den farbigen Rhythmus, der in der Verteilung der Punkte und Flecken durch die Kunst des Malers eine Unterstreichung erfährt. Die farbigste Erscheinung ist der Offizier, der zu weißen Beinkleidern rote Uniform mit Gelb trägt, die blonde Prinzessin erscheint in einem lilafarbenen Kleidchen mit schwarzer Mantille, die brünette Hofdame ist in unausgesprochenes Grün gekleidet: ihre Erscheinung hebt sich daher, wie es ihrer bläßlichen Existenz entspricht, weniger von dem grünen Hintergrund ab. Ganz anders verhält es sich mit der baßgeigenden Waldgottheit: das Inkarnat ist grün behandelt, aber dieses Grün leuchtet, ist hell und drängt das stumpfere Grün des Waldgrundes zurück. Bei der farbigen Haltung des Bildes mit den Wassergöttern ist die Mischung von Inkarnat und Steingrau bemerkenswert. Der freudigste Klang geht von dem Schäferbild aus; hier kehren alle Farben der übrigen Tafeln wieder, es tritt das Blau im Kleid der Schäferin und das vor Hellgrün pikant abgesetzte Rosa der von der Abendsonne angehauchten Lämmer hinzu. Anmutig im farbigen Aufbau sind die beiden Zierstücke: Bäumchen voll bunter exotischer Vögel und Putten, die diese Wundergebilde tragen.

G. J. Wolf



OSKAR STRNAD-WIEN

DAMENSCHLAFZIMMER IN EINEM LANDHAUSE (VGL. S. 149)

OSKAR STRNAD

Oskar Strnad ist nicht bloß eine Persönlichkeit, er bezeichnet auch schon einen Kreis und eine Schule. Darin liegt seine weitere Bedeutung. Nach Otto Wagner, der bei uns die Moderne eingeleitet und ihr das Programm gegeben hat, nach Josef Hoffmann, der es mit einem künstlerischen Herzen erfüllte, vertritt Strnad die jüngste Gegenwart und die nächste Zukunft. Mit Wagner teilt er die architektonische Beherrschtheit, mit Hoffmann die Ausbreitung auf alle Gebiete des Kunsthandwerkes, gehört also zu jenem Neuwiener Schlage, dem der Freiraum, das Haus und der Hausrat eine Einheit ist, aus der die Mannigfaltigkeit des Einzelnen bindend hervorgeht. Aber diese Einheit empfängt bei ihm nicht ihre ausschließlich bestimmende Richtung vom Räumlichen; ihre Wurzeln sind nicht mit den tektonischen Bedingungen des Stoffes erschöpfend bezeichnet, ihr Ausgangspunkt liegt nicht ein für allemal beim baulich oder aber beim kunsthandwerklich Besonnenen. Das alles geht hier begründend mit, aber wird jeweils nur nach seinem gehörigen Gewicht genützt. Immer bestimmend ist nur der Mensch, dem das Stück Schaffen gewidmet ist — bei Werken des Gebrauches der Benützer, bei solchen der Kunst der urhebende Künstler. In jedem Sinne gilt hier das Wort: Der Mensch ist das Maß aller Dinge.

Dieser Mann ist mit keinem aufregenden Ereignis in jene Oeffentlichkeit getreten, die er heute doch vielfach beherrscht, die er jedenfalls ausgiebig und anhaltend beschäftigt, die ihn leidenschaftlich bekämpft oder nicht weniger leidenschaftlich verteidigt. Im Lager seiner Gegner sind nicht nur die ewig Gestrigen, sondern auch ruhigere, reifere Naturen, die der Unrast des Suchers abhold sind und dort den Umsturz sehen, wo nichts anderes ist als neue Grundlegung. Freilich, die geschehenen Leistungen, die historischen und die gegenwärtigen, sieht er als erledigt an, aber nicht so, daß er sich ihrem Sinn hartnäckig verschlösse. Im Gegenteil. Wenige nur haben sich mit den wirklich schöpferischen Eigenschaften der Stile seit der Antike so gründlich und gewissenhaft auseinandergesetzt, sind ihren tektonischen und rhythmischen Bedingungen so nahe an den Nerv gekommen. Und den gleichen erkennenden Standpunkt nimmt er zur schaffenden Umwelt. Wenige haben solche Achtung vor den Leistungen anderer, wenige wissen sie so warm und wirksam auf Schüler zu übertragen. Allerdings ist dieses Urteil frei von jeder Beeinflussung, von Traditionen sowohl wie von Konventionalismen, kennt kein Ansehen als das der Tat, keine Richtschnur als die der eigenen Erkenntnis, stellt sich immer rein auf die Sache und sich selbst und geht von hier aus immer auf die einfache Wurzel, auf das Axiom der Lebensformen los, die in Kunstformen umgesetzt sein wollen. Das hat ihm so viele Feinde gemacht und ihn in ihren Augen als Umstürzler erscheinen lassen: Das Selbständige.

Und dann das Selbstverständliche. Die Mehrheit will getäuscht sein. Sie will, daß ein Bürobau wie ein Wohnhaus und ein Wohnhaus wie ein Palast aussehe. Sie will, daß sich ein Sessel wie ein Kunststück ausnehme. Und sie will, daß ein Trinkbecher im Zierat versinke. Sie will nicht reine Formen, sie will den betörenden Schmuck. Sie will immer und überall „Kunst“, auch dort, wo bloße Ordentlichkeit besser am Platze ist. Sie will nicht das Klare und nicht das Einfache und wendet sich vielleicht auch deshalb gegen diesen Mann, weil er zunächst klar und einfach sein will. Weil er darin den ersten Schritt zu einer gründlichen Besserung und Erneuerung sieht, weil er sich zunächst erziehlich an das gemeine Leben wendet.

Vielleicht auch will sie ihm nicht wohl, weil sie überall zu sehr seine Vernünftigkeit sieht und ihm die Wärme des Herzens bestreitet. Mag sein, daß er zuviel Verstand hat, aber darum fehlt ihm nicht Phantasie, auch wenn sie hier am strengen Zügel des Erkennens liegt. Er weiß genau zu scheiden: zwischen Dingen und Menschen, denen mit dem Ordentlichen genug geschieht, und solchen, die künstlerischen Anspruch erheben dürfen. Kunst ist Ausnahme. Das ist ein zweiter Grundsatz dieses Schaffens und er geht rein in den anderen auf, der den Menschen als das Maß aller Dinge bezeichnet. Wo dieser Ausnahmefall gegeben ist, bei Ausnahmenaturen als Auftraggebern oder wenn er ein Werk für sich selber tut, strebt er ins Außerordentliche und Einmalige.

Strebt, sagten wir. Ob er's auch immer schon erreicht? Das soll hier nicht vorweg entschieden werden. Denn es ist grundsätzlich ohne Bedeutung. Man mag sich an den Künstler selber wenden. Er weiß es am besten, daß er einen Weg geht, schrittweise — nur das will er. Die Erfüllungen liegen am Ende,



OSKAR STRNAD-WIEN — SALON IN EINEM WIENER PRIVATHAUS (vgl. S. 147)



OSKAR STRNAD-WIEN SALON IN EINEM WIENER PRIVATHAUS (VGL. S. 146)



OSKAR STRNAD-WIEN WOHNZIMMER IN EINER WIENER PRIVATWOHNUNG



OSKAR STRNAD-WIEN SCHREIBTISCH. EINGELEGTE ARBEIT



OSKAR STRNAD-WIEN DAMENSCHLAFZIMMER IN EINEM LANDHAUSE



OSKAR STRNAD-WIEN SPEISEZIMMER IN EINER WIENER PRIVATWOHNUNG

die Hauptsache ist der Weg. Der allerdings muß richtig sein. Und das ist er, weil er notwendig ist, weil sich ein Schritt aus dem anderen zwingend ergibt und weil er Richtung hält. Das Launische und Lässige ist dieser Natur fremd, aber ebenso jener Idealismus, der in jedem Stücke das Aeußerste geben, die endgültige Lösung und Vollkommenheit erreichen will. Gerade das unterscheidet ihn von den anderen, daß er sich des Versuchens und des allmählichen Vorwärtskommens völlig bewußt ist und schon im teilweisen Gelingen Befriedigung findet. Denn der gelungene Teil ist hier eine neue Lösung, der Baustein für ein künftig Vollkommeneres, der Posten eines Programms, das sich aus einzelnen Vollbringungen bildet, das wohl in einer eigenartigen und starken Lebensanschauung wurzelt, aber doch nur im Werke wird. Die Genügsamkeit dieses Künstlers ist Selbstbeherrschung, sie verzichtet nicht auf das Vollendete, aber sie hat die Geduld, es abzuwarten.

So muß Strnad betrachtet werden, so der Teil seines Werkes gewertet, der vorläufig hinter ihm liegt. Als ein Vorläufiges. Das Netz, das er über das Großstadtleben geworfen hat, ist fertig, aber erst einige Maschen haben sich auch schon tatsächlich gefüllt.

Oskar Strnad ist 1863 in Prag geboren, hat die Architektenklasse der Technischen Hochschule in Wien durchgemacht und neben Einflüssen von Otto Wagner her namentlich solche Friedrich Ohmanns erfahren, in dessen Atelier er lange Zeit tätig war. Doch sind hier solche Gegebenheiten des Lebens, Herkunft und Schule, nicht von dem gewöhnlichen Gewicht. Mit seltener Willenskraft hat er frühzeitig seine Unabhängigkeit begründet und ist in jungen Jahren ein wirklicher gebender Lehrer geworden, der nun schon seit geraumer Zeit an der Wiener Kunstgewerbeschule wirkt.

Er ist völlig in dem Wesen der modernen Großstadt aufgegangen, nicht etwa rein in ihrem Wiener Beispiele. Das enger Heimat-



OSKAR STRNAD-WIEN HALLE IN EINER WIENER PRIVATWOHNUNG

liche finden wir in seinen Werken nicht. Sein Denken gehört zu sehr dem Allgemeinen, dem Menschlichen in seiner modernsten Form des großstädtischen Zusammenlebens. Und so ist auch sein Wirken. Die Merkmale des Oertlichen sind gering und ungefähr, um so stärker die Zeichen einer neuen umfassenden Humanität. Dagegen wendet sich der begreifliche Widerstand der Bodenständigen, daran knüpft sich aber auch die besondere Lehrhaftigkeit seiner Leistungen, die grundsätzlich überall wirken können.

Vom Monumental- und Fabrikbau abgesehen, hat sein Schaffen schon jetzt von allen Gegenständen der Architektur und den meisten des Kunsthandwerkes Besitz ergriffen. Wenn ihm auch bisher die Gelegenheit zu einer durchgreifenden stadtbaulichen Tätigkeit fehlte, so sieht er doch jedes freiräumige Ding — das Haus so gut wie das Denkmal — unter dieser kubischen Rücksicht und fördert so im einzelnen das ganze Problem. Von Hausarten hat er die Kleinwohnungskolonie, das städtische Miethaus, den Bürobau, die Vorstadtvilla und das Landschloß gepflegt, er hat eine stattliche Reihe von Wohneinrichtungen, anspruchsvollen und bescheidenen, bereitet und sich kunsthandwerklich besonders mit Möbel-, Metall-, Ton- und Glaswerk beschäftigt. Darüber hinaus greift natürlich, was aus der von ihm geleiteten Allgemeinen Klasse an der Kunstgewerbeschule unter seiner tätigen Mithilfe hervorgeht. Um diese Ausbreitung, die kaum eine Grenze hat, irgendwie zu bezeichnen, sei hier nur an Dinge wie die Wandverzierungen in Edelstuck seines Schülers Robert Obsieger oder an die unter seiner Redaktion entstandene Holzschnittfolge erinnert, welche die künstlerische Richtung unserer Modebewegung in den ersten Kriegsmonaten kräftig eingeleitet hat. Vor allem aber an das Buch „Soldatengräber und Kriegsdenkmale", das wegweisende Werk, das nicht nur textlich und damit programmatisch von ihm herrührt,



OSKAR STRNAD-WIEN SCHLAFZIMMER IN EINER WIENER PRIVATWOHNUNG

sondern auch in vielen Entwürfen — nicht nur solchen seiner Hand — von seiner zwingenden, organisierten und organisierenden Geistigkeit zeugt. Seine Allseitigkeit im Bereiche der bildenden Künste beruht auf dem Grundsätzlichen seines Wesens, auf der Einheit eines logischen und rhythmischen Naturells. Wo es hervortritt, ist deshalb auch weitere Wirkung, bilden sich Kreise. Sie verbinden sich unversehens seinem Werke — auch Reife und Eigene geraten gelegentlich in diese Welle, — oder seiner Werkstatt — die Architekten Dr. Josef Frank und Dr. Oskar Wlach sind seine Mitarbeiter, — oder endlich seiner Lehre.

Von den Situierungen nehmen die in freien, landschaftlichen Bezirken das erste Interesse in Anspruch. Schon bei der frühen Villa in Grinzing hat er das Verständnis für ein natürliches Gelände auffällig bewiesen: die Hügelstufe wird nach ihrer Art zu einem stufenmäßigen Aufbau des Hauses genützt, die eine Seite macht mit Treppe und Terrasse den Anstieg mit, die niedrige Front auf der Höhe wendet sich mit einem luftigen Säulenvorbau unterm Giebeldach der frei eindringenden Landschaft zu, die Sonnen- und Windrichtungen bestimmen die Innenlage. Breiter und ruhiger wirken die milden Massen des Waldgebirges von Gloggnitz auf Schloß und Wintergarten in Raach, die Formen der natürlichen Umwelt werden darin energisch zusammengefaßt, die Fernsichten in das groß bewegte Land voll erschlossen. Die Kleinwohnungskolonien stehen dann insofern in der Mitte, als ihre Geselligkeit und der verfügbare Boden zum Haushalten mit den freien Räumen zwingen, die offenen Stellen — Vorgärten, Höfe und Durchlässe — werden eingeengt, strenger gefaßt, in das Baubild nicht mehr frei rhythmisch, sondern architektonisch einbezogen.

Einen wesentlichen Beitrag zur Frage der Situierung von freiständigen Monumenten bietet das Buch über die Kriegsdenkmale. Und zwar sowohl für die Beziehung von Monument und Platz wie für die von Monu-



OSKAR STRNAD-WIEN SCHLAFZIMMER EINER WIENER PRIVATWOHNUNG

ment und Landschaft. Das klarste Licht kommt von dem Blatte mit dem umgekehrten, adlergekrönten Pyramidenstumpf auf dem Kleinstadtmarkte und dem mit dem Wegkreuz auf dem Hügel. Dort die von dem Platzrechteck geforderte Vierseitigkeit, die von seinen Bauwänden bedingte kubische Dimensionierung des Heldenzeichens, hier — der Landschaft und dem Wege entsprechend — das Freiragende und die flache Zweiseitigkeit. Die geschriebene Einleitung des Buches ist reich an zwingenden Gedanken über das Verhältnis von Luftraum und Malkörper.

Mit dem noch schwebenden Entwurf für ein Bürohaus bei Maria am Gestade hat Strnad auch in das schwierige Kapitel altstädtischer Erhaltung und Fortentwicklung eingegriffen. Die neue Situation ist hier freilich in ihrem Grundrisse von der Stadtregulierung vorgesehen: ein zweifacher Hausknick soll die Freitreppe nahe begleiten, die zur Höhe der Kirche führt. Aber der Künstler hat innerhalb dieser Vorschrift nicht nur die Spielerei eines gotisierenden Kontors entschieden abgelehnt, sondern er hat auch in diesem als respektlos verschrienen Werke dreierlei neuartigen Respekt vor dem alten Monumentalbaue bewiesen: er hat sein Haus in eine sinnfällige horizontale Lagerung gebracht, welche die Vertikale des gotischen Kirchleins in vollere Wirkung setzt, er hat — unter dem gleichen Gesichtspunkt des Kontrastes — sein Haus in großen, ruhigen Maßen gehalten und damit die Beweglichkeit des Altbaues zu besonderer Geltung gebracht und er hat in der einfachen, schmucklosen Wandbildung jene Zurückhaltung beobachtet, die der zierlichen Anmut des Ziegelgebäudes das führende Wort überläßt. Das alles mag noch nicht zur erfreulichen Form gereift sein, aber grundsätzlich hat es unverkennbare Bedeutung.

Dieselbe Entschiedenheit haben seine Häuser. Das Miethaus in der Faßziehergasse verzichtet schon auf die übliche Fassadenlüge, die mit billigem Stuck- und Turmprunk die Dürftigkeit des mittelständischen Lebens ver-

decken will. Das Baumaterial gibt sich so, wie es ist, die Gegenwirkung der horizontalen Stockwerksschichtungen und der durch scharf geschnittene Erker gehobenen Vertikalen der Fensterstreifen sowie die strengen Verhältnisse der Profilbildungen, die auf der Vervielfachung eines wiederkehrenden Maßes beruhen, und der vermauerten zu den durchlichteten Wandflächen besorgen die rhythmische Ordnung. Der gleiche Geist wirkt im Innern, Luft, Licht und klare Räumlichkeit sind überall, verdächtiges Schnörkelwerk und ratlose Verwinkelung nirgends.

Für die Stadtvilla hat er schon zwei wesentlich unterschiedene Formen gegeben. Die eine, typische, für Herrn Jedermann — z. B. in jenem Haus auf dem Grinzinger Hügel. Die andere für einen besonders gearteten Bauherrn. Von diesem Schlage ist das Dichterhaus im Kaasgraben. Man wird mit seinem Aeußern auch dann nicht übereinkommen, wenn man auf den unfertigen Zustand der Baustelle, die den Anschluß von Nachbarhäusern verlangt, Bedacht nimmt. Aber drinnen ist es ein Heim und das in dem reichen Sinne, daß jeder Teil der Familie, jede Gelegenheit und jede Stunde ihre räumliche Beruhigung und Sammlung finden kann. Mit der Raumbewegung und den Ausblicken verschwistert sich die Landschaft, und oben hat der Hausherr eine feine Stube, die an dem mittätig sein muß, was er nach seiner Art beginnt.

Weiter draußen, inmitten einer einsamen Bergwelt, steht das neue Schlößchen von Raach. Ein Herrenhaus, das über das Land ringsum schaltet und das doch großstädtischem Wesen zugehört. Die Mitte zu finden, kann nicht leicht gewesen sein. Das Barocke mußte sich dem Geometrischen fügen, das Ländlich-Freizügige sich den strengeren Griff des Selbstbeherrschten gefallen lassen. Die einfachen Bauformen, die Körper und Glieder groß zusammenführen, werden durch Farbigkeit erleichtert. Draußen das warme Gelbbraun im Schwarzgrün des Nadelwaldes, drinnen — ebenso ungebrochen — das Braunrot geprägter Ziegel, das Blau des Speisesaales, das Lichtgrau des Schlafzimmers. Jeder Raum ist eine stattliche Besonderheit, aber alle sind auch gegeneinander abgewägt und miteinander — in steigender und fallender Ordnung — verbunden. Das Festliche setzt nicht aus, aber es bleibt heiter, ohne steifen Zwang, dem Ländlichen nahe, ohne sich ihm hinzugeben.

Schon hier gab Strnad den Beweis eines bedeutenden innenräumlichen Vermögens, das sich auch auf eingerichtete Wohnungen erstreckt und den vorläufig reifsten Teil seines Werkes enthält. Diese Wohnungskunst kann alles. Sie genügt ebensosehr der auftraggebenden Sondernatur wie dem Durchschnittsmenschen, dem Vornehmen sowohl wie dem Bürgerlichen, den hergebrachten Zwecken so gut wie noch niemals vorher gelösten Aufgaben, die sie mit besonderer Vorliebe aufsucht, weniger um sich daran zu erproben, als um das Gebiet des Innenraumes grundlegend zu erweitern. Denn neuartig wird hier auch das durchschnittliche Bedürfnis, der bürgerliche Anspruch und die hergebrachte Bestimmung aufgefaßt, das Gewöhnliche wie das Außergewöhnliche zunächst auf die nämliche Basis seiner lebendigen Forderung gebracht und dann energisch — entweder bloß ordentlich oder aber mit selbständiger Bedeutung — durchgeführt. Es würde zu weit gehen und wäre auch angesichts der deutlichen Sprache unserer Beispiele müßig, die Wohnungsbilder einzeln mit Worten zu begleiten. Man ist niemals im Zweifel, ob man eine Eigen- oder eine Miet-, eine Herren- oder eine Mittelstandswohnung vor sich hat, und jeder Raum läßt seine Bestimmung unmittelbar wahrnehmen. Nur auf e i n e Art von Zimmern sei hier mit Nachdruck hingewiesen; sie gibt sich durch ihre Weiträumigkeit, die bewegtere Gliederung und den mannigfältigeren Hausrat ohnedies unschwer zu erkennen. Es ist die Wohnstube. Wenn der Wiener Innenraum nach Jahren der vollkommenen Ausbildung von Spezialräumen wieder zum Kern alles gesunden Wohnwesens zurückkehrt und davon den Ausgang zu einer größeren, sozial bedeutsameren Entwicklung nimmt, so hat Strnad gewiß den stärksten Teil daran. Die Renaissance des Wiener Wohnzimmers wird sich von ihm herleiten.

In derselben Richtung liegt auch der besondere Wert seines Möbels. Es hat nicht nur jene Beweglichkeit, die sich leicht in einen neuen Raum schickt, sondern auch die andere, die mannigfache Zusammenstellungen erlaubt. Durch die eine Eigenschaft kommt es dem großstädtischen Wohnwechsel, durch die andere der Bereitung seiner Wohnstube für alle und alles zu Hilfe — durch beide wirkt es den starren Spezialeinrichtungen im Lager des Möbelhändlers entgegen, die ihren Wohnwert stetig vermindert haben und ihn unter dem neuen Einfluß nur wieder günstiger entwickeln können.

Ueberall ergibt sich das gleiche: Bewegung — von Grund auf. Die einfache Ursache liegt in seiner echten Lehrernatur. Die Schule, die Schüler wissen das. Davon wird man ein andermal eingehend sprechen müssen. MAX EISLER



ARCH. L. RUFF-NÜRNBERG ▪ MODELL D. ERZBISCHÖFL. SEMINARIEN IN BAMBERG: ANSICHT GEGEN OSTEN

DAS BAMBERGER KLERIKAL-SEMINAR

Im Frühjahr 1917 machte uns eine Ausstellung im Münchner Kunstverein mit den Entwurfsplänen und dem Modell für den sofort nach Friedensschluß in Angriff zu nehmenden Neubau des Bamberger Klerikalseminars bekannt. Den für den Entwurf unter bayerischen Architekten veranstalteten Wettbewerb, der 1913 ausgeschrieben worden war, gewann der Nürnberger Architekt Professor Ludwig Ruff, der sich damals schon u. a. durch seine großzügige Siedelungsanlage in der Werderau hervorgetan hatte. Ruffs Lösung der monumentalen Bauaufgabe beweist, daß der Baukünstler mit der feinsten Einfühlung in das prachtvolle Stadtbild Alt-Bambergs die vornehmste Pflicht des zeitgenössischen Architekten: vor allem den Zwecken entsprechend zu bauen, zu vereinigen gewußt hatte. Vom Wettbewerbsentwurf bis zu dem für die Ausführung in allem Wesentlichen maßgebenden Modell ist in dreijähriger Weiterarbeit, die feinsinnig alle Details umfaßte, aber über solcher Feinarbeit nie das große Ganze aus dem Auge verlor, das Werk gewachsen und immer bedeutender und reizvoller ausgestaltet worden.

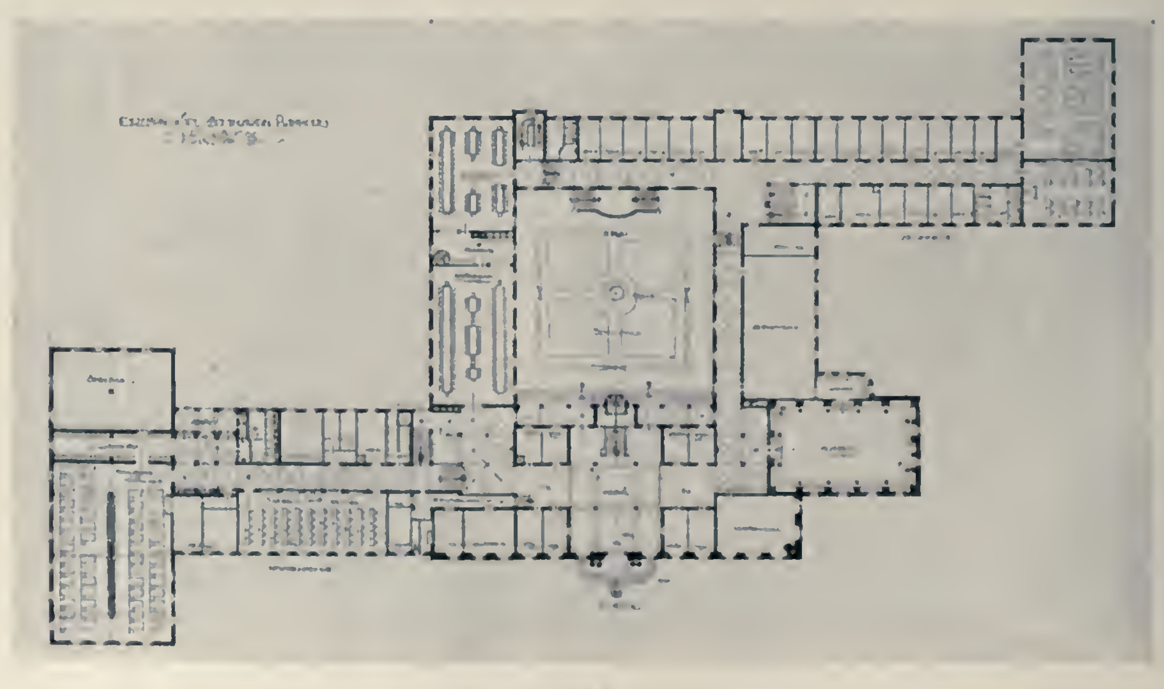
Von Anbeginn war das Augenmerk des Architekten auf wirkungsvolle Massenverteilung gerichtet. Das Seminar, das die beiden unter geistlicher Aufsicht stehenden Institute Ottoneanum (Knabenseminar) und Alumneum (Priesterseminar) räumlich vereinigt, kommt an den Heinrichsdamm zu stehen. Der Bauplatz, an einem Regnitzarm gelegen, ist rechteckig und nach allen Seiten hin frei situiert; ein schöner Alleebestand sollte erhalten bleiben. Da galt es nun, eine glückliche Aufteilung der Massen und eine ästhetische Silhouettenwirkung zu finden. Indessen ist über dieser Absicht nicht das naheliegende Verfahren eines Baues, der von außen nach innen geht, also die Fassade einem nachträglich aufgeteilten Innern vorblendet, gewählt worden. Ruff war es durchaus darum zu tun, von innen nach außen zu bauen, d. h. zuerst den einwandfreien Grundriß zu finden, der den zahlreich angeforderten Räumen in sinnvoller Anordnung genügt; daneben sollte das Aeußere den Organismus des Inneren verkörpern und zugleich im Hinblick auf Massengruppierung und Silhouette allen Ansprüchen genügen. Verfolgt man die verschiedenen Stadien der Entwicklung des Entwurfes, wozu die Ausstellung im Kunstverein die Möglichkeit bot, so erkennt man, daß der Plan zuerst von innen nach außen, dann von außen nach innen und so in sinnvollem Wechsel mehrmals durchgearbeitet wurde.

Von „Anlehnung“ an eine bestimmte Stilform, etwa an die bei Nennung des Namens Bamberg unwillkürlich aufsteigende Bauweise der Dientzenhofer, kann keine Rede sein, wenn man darunter etwas wie eine Kopie, und sei es auch nur im Hinblick auf irgendwelche äußere Schmuckformen, versteht. Dagegen darf man, ohne dem Baukünstler da-



ARCH. L. RUFF-NÜRNBERG ▪ MODELL D. ERZBISCHÖFL. SEMINARIEN IN BAMBERG: ANSICHT NACH NORDOST

mit etwas von seiner Eigenart zu nehmen, sagen, daß er aus der Tradition und der Gesinnung der architektonisch so hochstehenden Bamberger Baukunst heraus schuf — in dem Sinne, in dem z. B. jeder moderne Lyriker an Goethe anknüpft. Dieser taktvolle Anschluß und das gleichzeitige Hineinsteigern des Bauwerkes in unser zeitgenössisches Empfinden erheben diese Schöpfung aufs glücklichste über die sehr wenig gelungenen „monumentalen“ Neubauten, mit denen in den letzten Jahrzehnten nicht allein Bamberg, sondern noch so viele andere Frankenstädte, die dank ihrer städtebaulichen Vergangenheit Besseres verdient hätten, beglückt wurden. Insofern kommt dem Bau über seinen hohen individuellen Wert als Einzelleistung hinaus symptomatische Bedeutung zu: er beweist, daß ein Architekt selbst unter Berücksichtigung starr vorgeschriebener Zwecke und bei allem Spiel der eigenen Gestaltungskraft sich geschmackvoll dem Bilde einer durch ihre Ueberlieferung zur Zurückhaltung verpflichtenden Kunststätte einzufügen vermag, wenn er über die nötige Summe von Können, Takt und Geschmack verfügt.

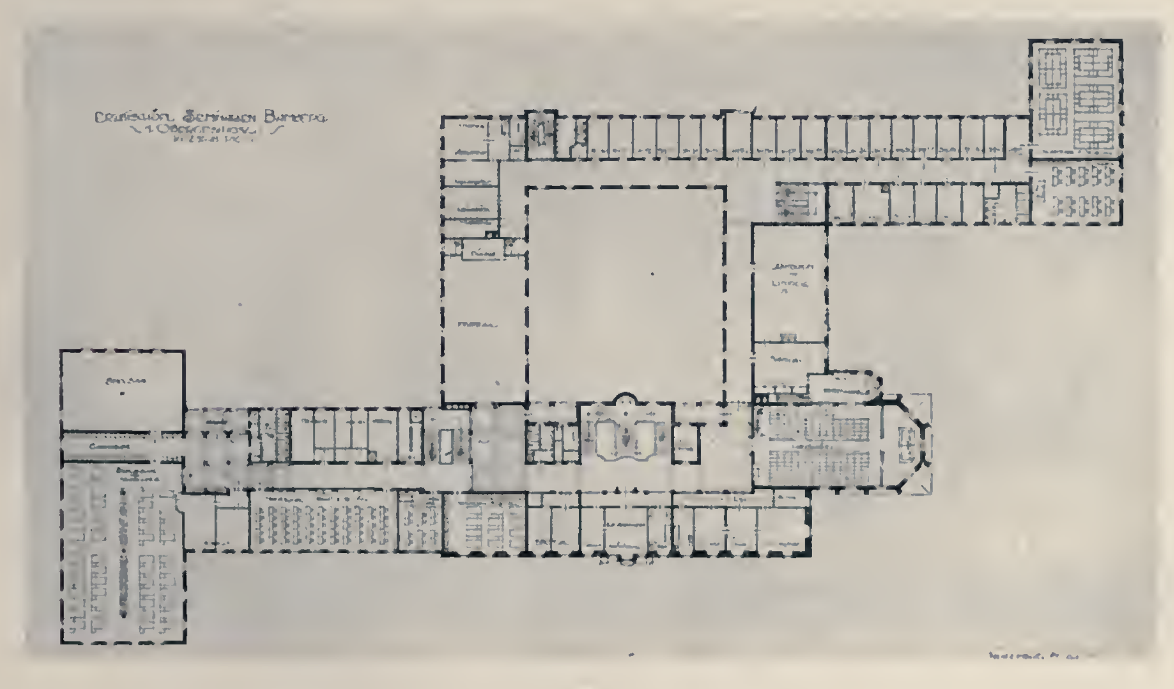




ARCH. L. RUFF-NÜRNBERG ■ MODELL D. ERZBISCHÖFL. SEMINARIEN IN BAMBERG: ANSICHT NACH SÜDWEST

Im einzelnen können zum Verständnis des Entwurfes folgende Mitteilungen beitragen: Der Bauplatz ist 6 Tagwerk groß, die Gesamtlänge des Baues am Heinrichsdamm beträgt 150 m, die gesamten Baukosten sind bei Zugrundelegung von Friedenspreisen mit 1 Million Mark veranschlagt. Die Ausgestaltung der Fassade ist in der Weise gedacht, daß das verputzte Backsteinmauerwerk vorherrschen soll, die vorgesehene Plastik und Architekturdetails werden in dem schönen, leuchtenden gelbroten Bamberger Sandstein ausgeführt, das Dach mit grauen Pfannen eingedeckt. Für die beiden Türme, von denen der der Hauskapelle besonders liebevoll ausgestaltet wurde, war Kupferverkleidung in Aussicht genommen, eventuell sollen sie nun mit Schiefer eingedeckt werden. Im Inneren sind Studier-, Speise-, Spiel-, Turn-, Musiksäle für insgesamt etwa hundert Schüler vorgesehen. Gemeinsam für beide Anstalten ist die Hauskapelle, die für insgesamt 250 Besucher gedacht ist, mit Sakristei und Nebenkapelle, ferner ein Festsaal, Bibliothek usw.

Die Ausstattung aller Innenräume wie auch der im Straßenbild nicht mitsprechenden Höfe soll in bezug auf technische Ausdrucksmittel





ARCH. L. RUFF-NÜRNBERG ▪ MODELL D. ERZBISCHÖFL. SEMINARIEN IN BAMBERG: ANSICHT GEGEN WESTEN

modernen Geist atmen; den Baukünstler leitete dabei die zentrale Idee, diese ganze Innenausstattung freudig und heiter zu gestalten und überall zu betonen, daß der gesamte Bau ein Gehäuse für junge Leute ist, die zwar für einen ernsten Beruf herangezogen werden, denen aber einst bei der Ausübung dieses Berufs die Erinnerung an eine helle, in schöner räumlicher Umgebung verlebte Jugend wie die Morgenweihe ihres einem höheren Sein und der Nächstenliebe gewidmeten Lebens sein soll.

G. J. Wolf

ERZBISCHÖFLICHE SEMINARIEN IN BAMBERG — PERSPEKTIVISCHER ENTWURF FÜR DEN SCHMUCKHOF

AUSBLICKE FÜR DIE KUNSTTECHNISCHE ZUKUNFT UNSERES VOLKES*)

Dinge und Ereignisse, die nur durch ein paar Jahre von uns getrennt sind, im Sinne geschichtlicher Objektivität zu sehen, scheint in natürlichen Zeitumständen unmöglich. Die Nähe trübt den Blick, verwischt die Maße und Verhältnisse, bringt uns in eine Berührung mit den Wachstumserscheinungen des Gegenstandes, die unsere Hand zittern und unseren Fuß straucheln macht. Der Krieg hat auch hier die gewohnten Verhältnisse zertrümmert. Er hat Entfernungen geschaffen, die mit den normalen Zeitspannen und ihren seelischen Ausstrahlungen aufräumen, hat Schleier zerrissen, die sich sonst nur im langsamen Wandel der Jahrzehnte aufdecken. Diese Wirkung ist auch dort zu spüren, wo das Sein und Werden der künstlerischen und technischen Arbeit unseres Volkes den Gegenstand der Betrachtungen bildet. Alle Kräfte der friedlichen Entwicklung, die wir seit der Mitte der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts staunend und hoffend erlebten, sah der letzte Monat, bevor das Schwert aus der Scheide fuhr, zusammengefaßt in einer großgeplanten Kunstschau. Die Kölner Werkbundausstellung bezeichnet die letzte Phase einer Bewegung, die, nach stürmischen Anläufen, 1896 zu Dresden zum ersten Male das Skelett und die Organe ihres materiellen wie ihres geistigen Körpers bloßlegte, die dann in München aus dem kräftigen Boden eines gesunden Volkstums neue, lebendige Kräfte sog, und die durch die Organisatoren des Werkbundes auf ihre weltwirtschaftlichen Ziele hingewiesen worden ist. Von der Parteien Gunst und Haß nicht mehr entstellt, steht ihr Bild heute vor uns, in der Vielfältigkeit seiner Farben, der Zerrissenheit seiner Konture nicht immer beglückend, oft befremdlich, aber uns unvergeßlich als das eines, keiner anderen Nation erreichbaren Dokumentes künstlerischer Energie und Schaffensfreude.

Kaum aufgebaut, fiel die sommerliche Kunststadt am Rheinufer den Hammerschlägen der neuen Zeit zum Opfer. Aber in allen Schriften, die, kaum daß die Umrisse unserer politischen Lage dem Qualme der Schlachten entstiegen waren, die Augen in die neuen Fernen unserer nationalen Entwicklung richteten, trat die geistige Gebärde der Ausstellung und ihrer, in der Tagung des Werkbundes gesammelten Führerworte zutage. Stärker wird der Chor der Stimmen, die das in ihr vereinigte Schaffen nicht einen Höhepunkt, sondern einen Abschluß nennen, die uns zur Selbstbesinnung, zur ruhigen Betrachtung der durch den Krieg neu geschaffenen Volks- und Weltlage mahnen. Hermann Muthesius hat schon vor zwei Jahren, in charaktervollem Optimismus, die deutsche Form als die Weltform der Zukunft hingestellt: Die Vorherrschaft der germanischen Völker auf dieser Erde ist heute besiegelt und unter diesen wird Deutschland die Führung haben; die deutsche Kunst hat die Aufgabe, der Zukunft ihren Stil zu geben. Unerreichbar aber bleibt auch für ihn dies Ziel ohne sorgfältige Kräfteregelung, ohne Gemeinsamkeitsgefühl, einheitlichen Gesamtwillen, kurz: ohne Organisation.

Während Muthesius in einer historischen Analyse der Wandlungen, die unser nationales Kunstwollen unter dem Einfluß fremder Geschmackskreise in den letzten Jahrhunderten durchgemacht hat, das Recht zu seiner Forderung begründet, stellt sich Fritz Schumacher, der bekannte Architekt und Baudirektor der Stadt Hamburg, in einer vielgenannten Broschüre „Ausblicke für die kunsttechnische Zukunft unseres Volkes“ von vornherein auf die steile Warte einer kulturpsychologischen und soziologischen Tatsachenerkenntnis. Jener spricht, der geborene Agitator und stets geneigt, dem Bilde der Gegenwart aus der Erscheinung der geschichtlichen Bewegtheit kräftigere Lichter aufzusetzen, zu der großen Menge der hier praktisch und innerlich Beteiligten. Schumachers Schrift atmet die feinere Luft eines mehr akademischen Rationalismus, ohne sich jedoch irgendwie in trockenerNichts-als-Theorie zu verlieren. An den etwas schwerfälligen Titel der Schrift soll man sich nicht stoßen. Die Wege, die er führt, sind den Gebildeten gewiß nicht mehr ganz unbekannt, aber die Fernsichten, die er uns weist, sind von oft überraschender Klarheit und geben uns Mut, auch noch das Letzte daranzusetzen, um sie als unser neues Schaffensreich zu erobern.

Einem Dualismus der Kräfte stellt uns Schumacher gegenüber, wenn wir mit ihm das Wesen der Kriegszeit nach Maßgabe der Tatsachen des tektonischen Schaffens zu erfassen streben. Die wirtschaftlichen Mächte üben auf die künstlerischen Aufgaben, die geistigen Strömungen auf die künstlerische Sprache entscheidenden Einfluß aus. Die Knapp-

*) Fritz Schumacher, Ausblicke für die kunsttechnische Zukunft unseres Volkes. M. 1.—. Weimar, G. Kiepenheuer.



ALFRED HAGEL SUPRAPORTE

heit aller materiellen Mittel, die wir heute schon spüren, zwingt uns, alles Gestalten in knappster äußerer Form zu entwickeln; aber nicht in der des preußischen Klassizismus, wie er vor hundert Jahren der wundervolle, aber beschränkte Ausdruck einer aufs Puritanische gestimmten Zeit war, sondern nur im Neuanschlagen jener Töne herber Strenge, die aus den Bauten eines Schinkel und Gilly erklingen. Die Vielgestaltigkeit und der Bedürfnisreichtum der modernen Bauprogramme scheint solcher Vereinfachung hinderlich, aber die straffere innere Organisation aller technischen und kaufmännischen Betriebe wird uns helfen, hier das Typische, das den Geist der jeweiligen Aufgabe klar herausschälende Formschema zu finden. Den gleichmäßigen nationalen Boden, auf dem allein solche Ergebnisse erwachsen können, wird die durch den Krieg geschaffene Vereinheitlichung unseres Volksganzen bereiten helfen. Das deutsche Element, das hier zum Durchbruch kommen muß, ist nicht in bestimmten, romantisch-historischen Einzelformen zu finden. Es ist allein Sache einer Gesinnung, die sich auf das Tun selber bezieht. Der Deutsche besitzt die Fähigkeit, und zwar er allein vor den anderen Nationen, sich in seinem Tun einzusetzen für ein Ziel, das über den unmittelbaren praktischen Zweck des Tuns herübergreift, und er ist da am stärksten, wo er ein solches geistiges Ziel mit dem praktischen verbinden kann: Und so darf nicht irgend eine stilistische oder artistische Absicht für das Wesen unserer Entwicklung richtunggebend werden, sondern allein ein sozialer Gedanke, eine Kulturidee. Voraussetzung aber für eine solche Verinnerlichung unseres zweckkünstlerischen Wirkens ist die Geschmacksläuterung des Volkes als des eigentlich kunstschaffenden Ganzen. Und auf der anderen Seite die Besonderheit unserer sozialen Bauprobleme, die weder dem Individualistisch-Geschmäcklerischen, noch dem Abstrakt-Monumentalen günstig sind: Aufgaben der Industrie und der Technik, des Massenbedürfnisses der Wohnung, der Fürsorge, der Bildung und des Handels sind die Pole, um die sich der Planet unserer Gedankenwelt dreht. Der Gegensatz zwischen der subjektiven Kunst des Einzelnen und der „sozial gefärbten Kunst des wirtschaftlichen Organisators“, der sich schon in Köln scharf zuspitzte, wird seiner Schärfe beraubt, wenn jede Partei nur die ihrem Wesen angemessenen Aufgaben zu lösen unternimmt. Das große Gebiet der Wohnungsbeschaffung aber, dessen Bearbeitung im künstlerischen Städtebau gipfelt, duldet nur typische, des Individualwillens entkleidete Werke. Das Wollen des Einzelnen ist dieser großen Aufgabe gegenüber machtlos und tot geworden; erst wenn das Wollen vieler sich zum selben Ziele verbindet, beginnt aus unscheinbaren Einzelwerten eine lebendige Kraft aufzutauchen. Es kommt also darauf an, das Persönliche zugunsten straffer Zentralisierung einzudämmen. Das gilt aber nicht nur vom Straßenbild, vom Einzel- und Massenwohnhaus, sondern auch vom Gerät. Vor der Gefahr, hier einer leblosen Umformierung anheimzufallen, kann uns nur ein frühzeitiges, auf breite Grundlage gestelltes Erziehen der natürlichen künstlerischen Anlage des Einzelnen und ihr Ableiten auf die naive Individualisierung des kunsthandwerklichen Objektes schützen — aber



ALFRED HAGEL SUPRAPORTE

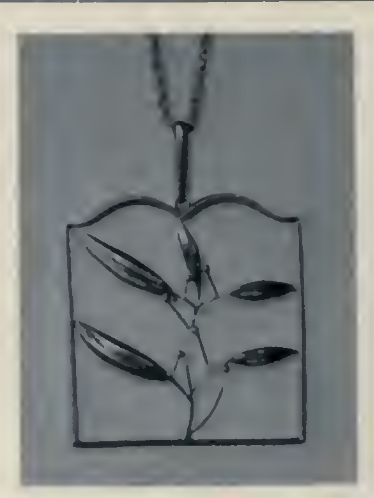
nicht indem man die Grundform immer wieder umzugestalten versucht, sondern indem man die Einzelheit, das Schmuckelement persönlicher Belebung darbietet. Bauern- und Kinder-Kunst zeigen hier die Pfade, und allein die systematische Ausbildung von Auge und Hand, dem Kinde schon geläufig, wird den Geschmack des nationalen Gesamtkörpers zu absolut hochwertigen, in ihrer künstlerischen Harmonie vollgültigen technischen Erzeugnissen hinaufführen. Ueber die Schranken rein künstlerischer Eigenliebe reißt, so sehen wir, der Krieg das Schicksal auch dieser technischen und handwerklich-industriellen Ströme in die Sphäre des Planetarischen, wie Kjellén sagt. Was an gesunden und lebendigen Keimen vorhanden war, wird bestehen, bestehen in einem geläuterten Reiche unserer Schaffensbegriffe. So führt der Krieg, wenn wir seine Zeichen recht verstehen, hier zu einem im höchsten Sinne ethischen Ziele — trotz Blut, Tod und Tränen.

Der von jeglicher Verstiegenheit freie Idealismus, der alle Schöpfungen des Hamburger Meisters, seien sie praktisch-künstlerischer oder reingeistig-literarischer Art, durchglüht, verbindet sich in dieser Schrift mit der Kraft des Intellekts und der Schärfe der Beobachtung — Eigenschaften, die so vielen programmatisch zugespitzten Monographien und Flugschriften zu dem Thema „Kunst und Krieg“ fehlen. Möge es ihm vergönnt sein, Hand in Hand mit den Führern unserer künstlerischen Arbeiten bald in die Gefilde des schönen Landes hinabzusteigen, das uns, durch trübes Gewölk aufschimmernd, in seinen Worten lockend und fordernd grüßt. E. HAENEL

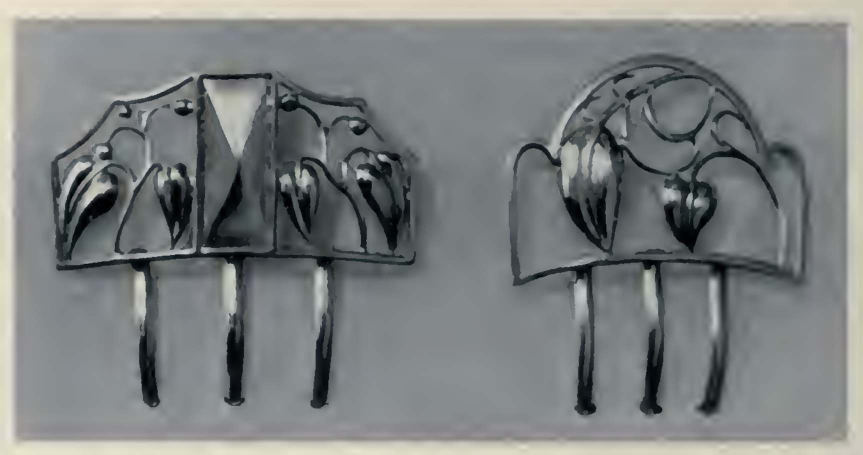
Aber eine Errungenschaft haben wir der kunstgewerblichen Bewegung doch zu danken: daß endlich wieder das Gefühl für den einheitlichen Zusammenhang der Künste wach wurde. Vorher war alles zerfahren. Wir kauften Bilder, die uns stofflich anzogen, und hängten sie planlos an die Wand, obwohl das Auge ihre Anwesenheit eher als störend denn als wohltuend empfand. Wir kauften Möbel und Teppiche, Kissen und Vasen, Statuetten und Leuchter, die vielleicht im einzelnen schön waren, aber nebeneinander sich wie Hund und Katze vertrugen. Heute ist klar geworden, daß ein solches Zimmer einem Potpourri gleicht, das die widersprechendsten Melodien in grellen Uebergängen verbindet, uns plump und roh aus einer Stimmung in die andere wirft. Es ist zum Bewußtsein gekommen, daß jedes Einzelding sich zum Ganzen zu weben hat, daß jedes Zimmer den Geist seines Besitzers spiegelt, daß die Kunst gleich stark wie die Musik auf die seelische Stimmung einwirkt, und daß wir auf Glück, auf die feinste Freude verzichten, solange wir durch die Dinge, die uns umgeben, nicht unser Leben zur schönen Harmonie gestalten.

R. MUTHER

Die Art und Weise, wie die Bildfläche begrenzt ist, wo sie die dargestellten Dinge umzieht und abschneidet, und welche Linien- und Flächenverteilung dadurch auf der Bildfläche entsteht, bildet den Hauptzweig der Schönheit der Erscheinung und auch der Stimmung eines Werkes. SCHULTZE-NAUMBURG

JOSEF HOFFMANN-WIEN GOLDENE ANHÄNGER



JOSEF HOFFMANN-WIEN SILBERNER HAARSCHMUCK





JOSEF HOFFMANN-WIEN GOLDENE ANHÄNGER

Wiener Werkstätte





DAGOBERT PECHE-WIEN

ELFENBEIN-SCHMUCK



JOSEF HOFFMANN-WIEN

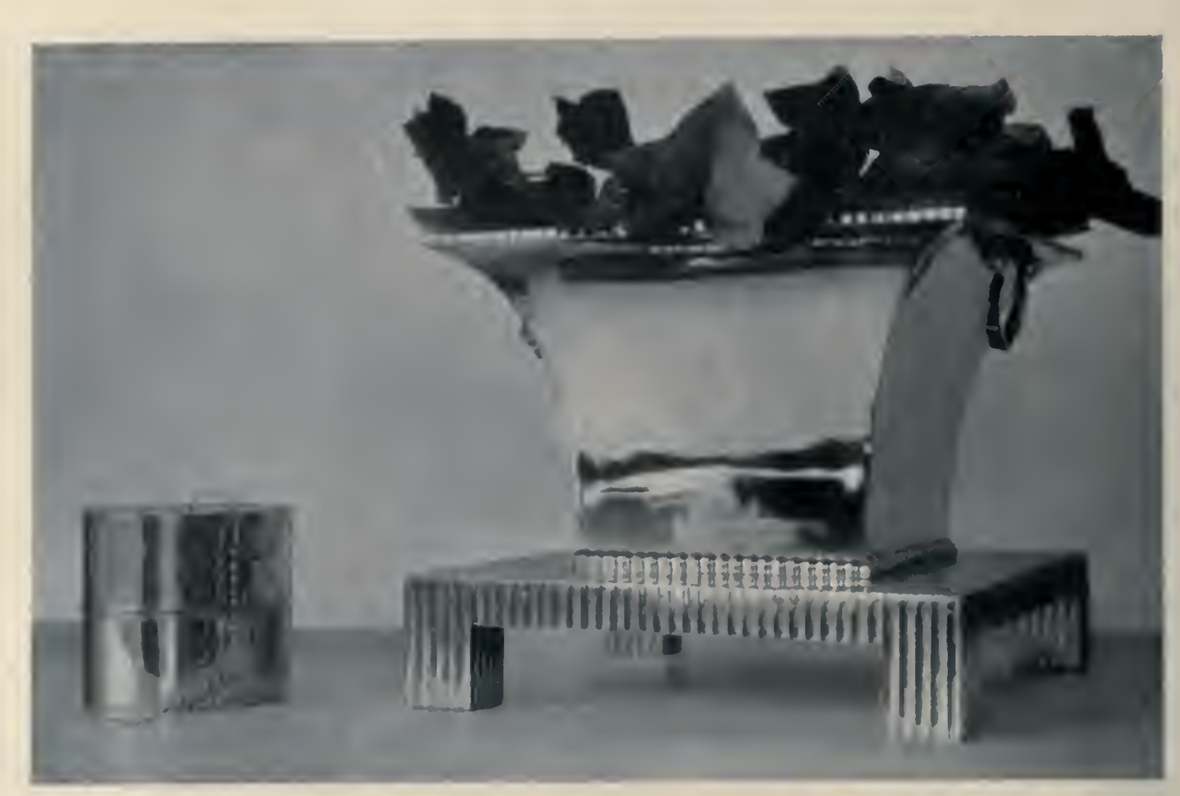
SILBERNER HAARSCHMUCK







D. PECHE ◘ ELFENBEIN-SCHMUCK
Wiener Werkstätte

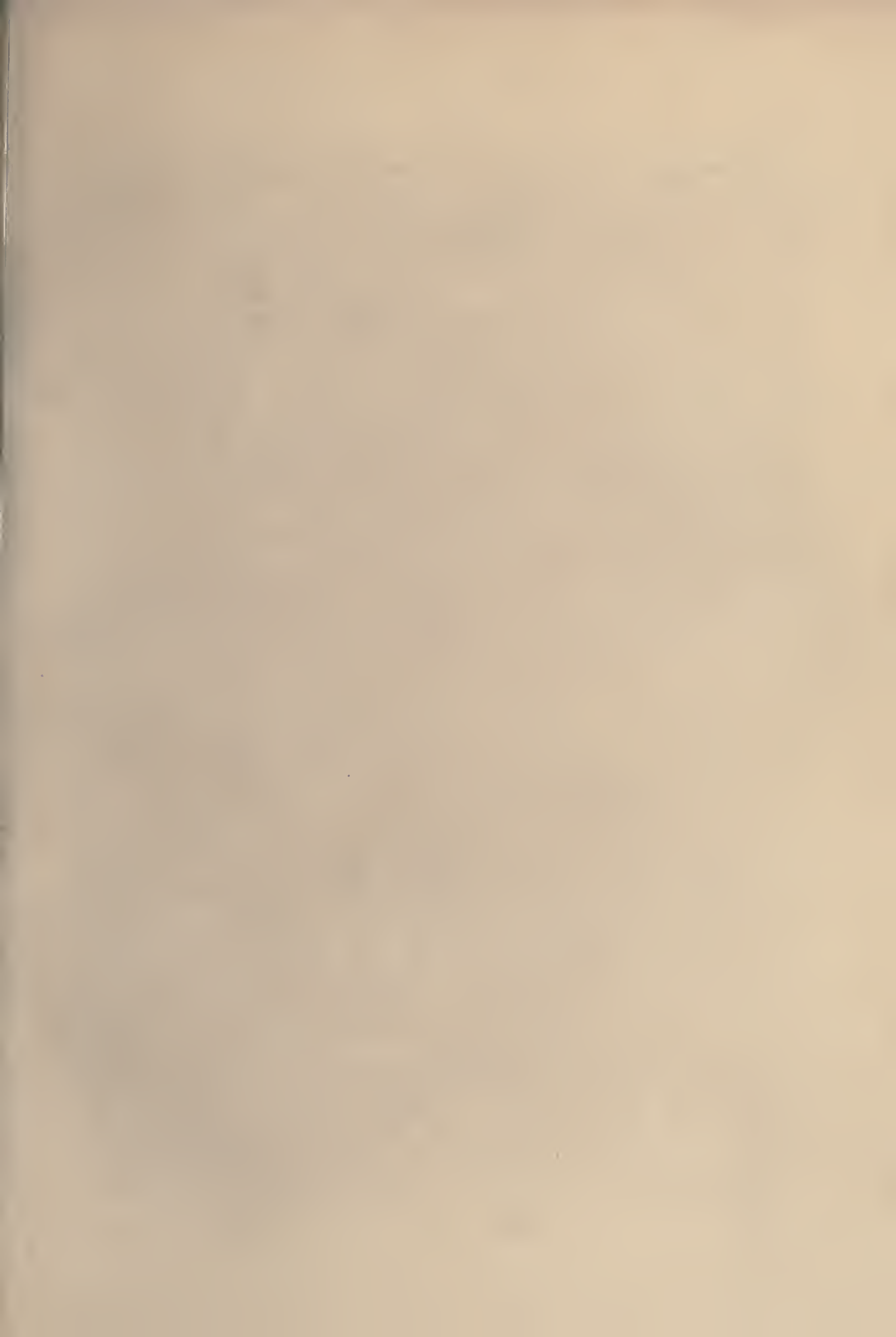


JOSEF HOFFMANN-WIEN SILBERNE DOSE UND BLUMENHALTER



JOSEF HOFFMANN-WIEN IN SILBER GETRIEBENES SERVICE

Wiener Werkstätte





EMANUEL VON SEIDL

HAUS SEIDL, MURNAU: ANSICHT VON SÜDEN



EMANUEL VON SEIDL HAUS MAYR-GRAZ

EMANUEL VON SEIDLS MURNAUER BAUTEN

Murnaus Lage ist von eigenartigem landschaftlichen Zauber. Nur wenige Kilometer Landes trennen den oberbayerischen Marktflecken vom Hochgebirge, dessen vorderste Kette sich hinter den benachbarten Ortschaften Schweiganger und Ohlstadt zusammenschließt. Bei Eschenlohe, im Tal der Loisach, ist die Einbruchstelle zu den hochragenden Kalkgipfeln des Estern- und Wettersteingebirges, und die ganze Bergpracht, die sich da auftut, überschaut man von den sanften Erhebungen aus, die Murnaus Straßen und Gärten westlich und östlich begrenzen. Denn Murnau liegt am Südabfall eines Hügellandes, das der eigentlichen Bergwelt vorgelagert ist, und bildet so eine natürliche Warte, ähnlich dem weiter nordwärts gelegenen Hohen Peissenberg. Oestlich, südlich und westlich von Murnau senkt sich das Gelände rasch und merkbar. Aus Osten blitzen die Seeflächen des Riegsees und des kleinen Froschhauser Sees herüber, im Süden dehnen sich, von der zur Sumpfbildung geneigten Loisach durchflossen, die Moore um Hechendorf und Weichs, westlich aber breitet sich das Becken des anmutigen, inselreichen Staffelsees aus. Hoch über seinem Spiegel zieht wie auf einem Grat die aussichtsreiche Kohlgruber Landstraße hin, die nach Süden zu den Blick auf das Hochgebirge, nach Norden auf das triftenreiche Hirtenland jenseits des Staffelsees preisgibt. Durch den Markt selbst läuft die große Landstraße, die von München ausgeht und über Garmisch-Partenkirchen an die Landesgrenze bei Mittenwald und weiter nach Innsbruck führt. Der Hügel Dünaberg im Westen, das Eichholz, auch Vier-Linden genannt, im Osten begrenzen eine Talfurche, in die sich breit und behäbig der Markt mit seinem alten Siedelungskern hineingelagert hat. Ein Kranz von Landhäusern und Ansitzen legt sich um dieses Alt-Murnau. Besonders die Erhebungen am Eichholz und die luftige Kohlgruber Straße, der Abhang am Südende des Marktes und



EMANUEL VON SEIDL HAUS SEIDL: SEITENANSICHT



EMANUEL VON SEIDL — HAUS SEIDL: ANSICHT GEGEN DAS GEBIRGE



EMANUEL VON SEIDL — HAUS VON SEUBERT: TORBAU

die gärtenreiche Gegend um das sogenannte „Schloß“, ein ehemaliges fürstäbtlich Ettalisches Amtshaus, bilden das für diese Landsitze bevorzugte Revier.

Noch nicht lange ist Murnau in die Reihe der oberbayerischen „Sommerfrischen“ eingetreten, die sich behaglich-moderner Eigenwohnhäuser angesehener, eine treue Gemeinde bildender Sommergäste erfreuen dürfen.

Dieser späte Eintritt hatte indessen den Vorteil, daß alle Erkenntnisse und Errungenschaften neuzeitlichen ländlichen Bauens und sommerlich-geselliger Wohnkultur für Murnau nutzbar gemacht werden konnten, und das um so mehr, als es, von einigen für den Gesamteindruck nicht entscheidenden Ausnahmen abgesehen, ein einziger Architekt und Baukünstler war, der diese Murnauer Landhausbauten schuf: EMANUEL VON SEIDL. Im Laufe von beinahe zwanzig Jahren sind in Murnau nach seinen Plänen zahlreiche Landhäuser erbaut worden, die einerseits in Seidls Gesamtwerk eine geschlossene Gruppe bilden, anderseits für die Entwicklung des Marktes Murnau und für seine sich steigernde Geltung als Sommerkurort den Ausschlag gaben.

Vor etwa zwei Jahrzehnten entstand nach Emanuel von Seidls Entwürfen ein Landhaus für den Schwager des Architekten, den Maler Professor Karl Mayr-Graz (Abb. S. 165). Es ist ein schlichter Bau mit rechteckiger Grundform, Erdgeschoß und ausgebautem Dachgeschoß, mit Erker, Balkon und Terrasse, mitten in das Grün eines überaus fruchtbaren und liebevoll gepflegten Obstgartens hineingestellt. Von dem städtischen Villentyp, den Seidl damals kultivierte, unterscheidet sich das Landhaus Mayr-Graz ganz beträchtlich sowohl durch das weit heruntergezogene, die gesamte Baumasse bestimmende Dach, das sich schützend über das Haus zu legen scheint, wie auch durch die Oeffnungen, die sich frei und ungezwungen in den Garten hinaus auftun — ganz anders als bei Stadtbauten, bei denen das Moment der Absonderung, des Lebens im Raum, selbstverständlich viel nachdrücklicher betont werden muß: hier indessen ist, wie bei allen Murnauer Häusern Seidls, der Nachdruck auf den Zusammenhang zwischen Raum und Natur gelegt, der Garten ist gewissermaßen die Erweiterung des Wohnzimmers, —



EMANUEL VON SEIDL HAUS VON SEUBERT: SCHLOSZBAU



EMANUEL VON SEIDL — HAUS VON SEUBERT: SCHLOSZBAU



EMANUEL VON SEIDL HAUS VON SEUBERT: KAVALIERHAUS

Innenraum und Landschaft klingen zusammen.
Damals erwarb Seidl für sich selbst ein kleines Grundstück an dem erwähnten Hang am Südende des Marktes; es war ein Garten mit Zwetschgenbäumen, und um dieser Bäume und ihrer Früchte willen hatte es Seidl für sich ausersehen. Indessen wie es so geht: ein Stückchen Land ums andere wurde zu diesem Grundstück geschlagen, Wiesen dazugekauft, Bäume erworben und gepflanzt, Weiher und Fischzucht angelegt, eine Gärtnerei eingerichtet, das Ganze mit ausgedehnten Promenadewegen durchzogen, Bänke, Sommerhäuschen, Gloriettl, Plastiken sinnvoll über den Komplex verstreut. Der Park, der solchermaßen entstand, wuchs immer schöner und landschaftlicher zusammen, und heute kann man wohl eine Stunde und länger spazieren, bis man das viele Tagwerk umfassende, im Reiz seines bewegten Geländes und in der Mannigfaltigkeit seiner gartenarchitektonischen Anlage einzigartige Besitztum durchschritten hat. Natürlich wurde in den schönen Park auch ein Wohnhaus gestellt, das mehrfach erweitert und vergrößert wurde und heute einen festlich-heiteren Bau darstellt, der namentlich nach der Seite geselliger Repräsentation hin einen starken Eindruck macht. Der Zusammenhang von Garten und Haus ist in mancherlei Auswirkung hergestellt, z. B. tritt man vom Musiksalon unvermittelt unter die regen Wipfel des Parkes. Es gibt nichts Schöneres als ein abendliches Fest mit Musik und vielen Lichtern in diesem weitläufigen, von kultiviertestem Geschmack zeugenden Besitztum. Dann leuchten auch in den mit den Kostbarkeiten eines feinsinnigen Sammlers angefüllten Innenräumen die kühnen Farben auf, die hier nebeneinandergestellt sind, und es umfängt einen eine zauberhafte Stimmung. In diesen Räumen und in diesem Park wurde vor Jahren vor der erlesensten Gesellschaft Münchens durch Max Reinhardts Künstler Shakespeares „Sommernachtstraum“ aufgeführt. Emanuel von Seidls improvisatorisches Genie triumphierte, und sein Haus und Park, von heiterem Lachen und frohem Spiel, von Menschen und Lichtern und Gläserklingen erfüllt, lebten gleichsam mit und



EMANUEL VON SEIDL — HAUS MAJOR BREY

erwiesen sich so den stärksten Anforderungen sozialer Funktion, die an sie gestellt werden konnten, völlig gewachsen. Es zeigte sich damals, daß sie nicht zu einem Hintergrunddasein, zu einer bloßen Umrahmung geschaffen sind, sondern daß sie als selbständige Faktoren Anregung und Stimmung in die Gesellschaft zu bringen imstande sind. Indessen ist es nicht an dem, daß Emanuel von Seidls Haus nur eine Stätte der Festlichkeit und farbigen geselligen Treibens ist. Man kann von einem Landhaus billig erwarten, daß es dem, der „sich vor der Welt ohne Haß verschließt", ein trautes Tuskulum ist, daß es dem Wunsch nach innerer Einkehr, nach Erholung und sinnierlicher Beschaulichkeit entgegenkommt. Dafür ist hier gesorgt. Es kann nichts Stilleres gedacht werden, als an dem Platz zu sitzen, wo die Hermen der Lieblingsdichter und -komponisten des Hausherrn aufgestellt sind, oder im Hause von einem Fenster des Obergeschosses hinüberzuschauen auf die Berge, deren Kette von der Benediktenwand im Osten bis zum Hohen Trauchberg im Westen mit der beherrschenden Zugspitze im Mittelgrund wundervoll überblickt werden kann.

E. von Seidls eigenes Besitztum bildet gewissermaßen den Kern und den Mittelpunkt seiner Murnauer Bauten, von ihm als einer Art geistigen Zentrums strahlt alles andere aus, denn die Möglichkeiten des Landhauses und des ländlich-vornehmen Wohnens sind in ihm in mannigfaltigster Weise ausprobiert. Die zahlreichen anderen Landhäuser stellen insoferne Projizierungen dieser Erkenntnisse auf die besonderen Bedürfnisse der Bauherren, auf die Lage des Bauplatzes und auf den verschiedenartigen Umfang des jeweiligen Bauobjektes dar. Es herrscht daher wohl ein großer Reichtum an Bauformen und lebhafte Abwechslung der baulichen Ausgestaltung, insoferne Seidls schöpferischer Drang sich nicht mit Typen und Schablonen begnügt, aber im wesentlichen überwiegt die Verwandtschaft der Bauten untereinander. Ihr Gemeinsames ist die besondere Handschrift des Architekten



EMANUEL VON SEIDL — HAUS MAJOR BREY

und seine Absicht, aus dem Wesen und der Erscheinung der Landschaft Murnaus den Charakter der einzelnen Bauten abzuleiten.

Dem eigenen Besitztum Seidls steht das des Majors von Seubert nach Umfang und Stattlichkeit am nächsten (Abb. S. 168—171). Es ist an der Kohlgruber Straße gelegen und nach Norden hin bis an die Hänge vorgerückt, die zum Staffelsee abfallen. Aus der Reihe von E. von Seidls Murnauer Bauwerken hebt es sich insofern heraus, als es den Schloßcharakter betont, während die anderen hier in Frage stehenden Gebäulichkeiten mehr auf die Note bürgerlichen Behagens gestimmt sind. Diesen Schloßcharakter drückt besonders der massige Turmbau aus, der sich im Südosten des stattlichen, heute schon von wildem Wein und Schlinggewächsen ganz umrankten Herrenhauses erhebt. Es ist ein Schuß Romantik in diesem Bau, aber man empfindet das nicht als eine pathetische Geste der Architektur, vielmehr scheint das Festhalten einer solchen Stimmung hier Pflicht des Architekten gewesen zu sein. Zu den Nebengebäuden des Seubertschen Besitztums gehört ein Pförtnerhaus mit Torbau, überragt von einem gedrungenen Uhrtürmchen, ein Gebäude, das besonders einladend wirkt, nicht wie alte Torbauten abwehrend, trutzig und verschlossen, sondern gastlich aufgetan, so daß man glaubt, durch dieses Tor einen jener alten Landadelssitze zu betreten, die in Walter Scotts Romanen eine Rolle spielen. Zu diesen gleichfalls schon vor einer Reihe von Jahren entstandenen älteren Bauwerken auf dem Seubertschen Areal trat in jüngster Zeit ein neues: ein Kavalierhaus für Besuche und Jagdgäste, in seinem Eindruck bestimmt durch die kühne, ovale Dachbildung, die den ganzen Oberstock kräftig und harmonisch zusammenfaßt und nach Südwesten hin eine reichbemessene Balkonanlage einschließt. In der Fassade ist der von Seidl bevorzugte farbige Dreiklang Weiß-Grün-Rot festgehalten.

Gleichfalls an der Kohlgruber Straße haben die Ansitze des Majors Ludwig Brey (Abb. S. 172/173) und des Universitätsprofessors H. v. Tappeiner (Abb. S. 175) Platz gefunden, letzteres Landhaus dem Markte Murnau näher gerückt, ersteres mehr nach Westen hinausgeschoben, beide an sorgsam ausgewählte aussichtsreiche Punkte gestellt und in gut angelegte Gärten hineinkomponiert, so daß auch in diesem Falle Bau und Landschaft glücklich zusammengehen. Auf die Ausbildung der Dächer ist besonderer Nachdruck gelegt und das breit gestreifte Grün-Weiß der Läden und des Holzwerkes erscheint wieder als E. von Seidls bezeichnende koloristische Marke.

Dem Besitztum Brey benachbart ist ein neuer, für Sommer und Winter berechneter Wohnsitz auf dem sogenannten „Oberried", an der Südseite der Kohlgruber Straße, für Herrn Franz Feuchtmayr entstanden (Abb. S. 179—184). Das Wohnhaus, schlicht und anmutig in seiner Erscheinung, in den Ausmaßen genügsam, jedoch ohne irgendwie sparsam zu wirken, ist geschickt in das Gelände eingebettet. Ueber Wiese und Garten hinweg sieht man von der Straße aus das Landhaus unter den Schutz besonders schöner Exemplare von Nadelbäumen gestellt; den großartigen Hintergrund geben die Ammerberge ab. Ein Gloriettl krönt den höchsten Punkt des Geländes und gewährt einen weitgreifenden Blick in die Bergwelt. Mit Liebe sind Details der Nebengebäude gestaltet, z. B. ein stattliches Geflügelhaus, das an ähnliche Schöpfungen Seidls im Münchner Tierpark gemahnt. In dem gleichfalls von Seidl ausgebauten Innern des Hauses erfreuen einige gut unterteilte Räume mit erfreulich schlichtem, sachlich-gediegenem Hausrat. Die helle Diele ist klar gegliedert, im Eßzimmer nimmt ein behaglicher Erker den runden Tisch in seinen freudigen Lichtkreis. Im Obergeschoß, das zum Teil überdacht ist, findet man ein behaglich getäfeltes Zimmer mit eingebauten Möbeln. Nirgends erscheint ein prunkender oder vordringlicher Zug und doch hat man den Eindruck, daß es sich hier gut und komfortabel wohnen lassen muß.

Ein den Landhäusern Brey und Tappeiner verwandter Bau E. von Seidls ist kürzlich im Osten des Marktes, am Eichholz entstanden, der Ansitz v. Ysselstein (Abb. S. 176—178). Durch reichliche Loggienbildung und sehr splendide Lichtzufuhr durch zahlreiche große Fenster ist die Wandfläche fast restlos aufgeteilt, und der mehrfach erwähnte Zusammenhang von Innenraum und Freiraum in besonders hohem Maße hergestellt. Eigentümlich ist dem Hause ein halbkreisförmiger Erkerausbau, der die an und für sich sehr lebhaft gehaltenen Fassaden noch mehr auflöst und bewegt. Von der feinen Durchbildung im einzelnen zeugt die Eingangstüre, die man über eine kleine, gut zur Gebäudemasse stehende Treppe erreicht.

Zuletzt ist noch eines Zweckbaues zu gedenken, der von Emanuel von Seidl vor einigen Jahren in Murnau errichtet wurde: der Mädchenschule und des damit verbundenen Schwesternhauses. Auf einem bevorzugten, hochgelegenen Punkt erbaut, schaut das stattliche Gebäude mit seinem roten Dach und seinen drei giebelartigen Aufbauten weit



EMANUEL VON SEIDL — HAUS VON TAPPEINER



EMANUEL VON SEIDL — HAUS VON YSSELSTEIN

nach Süden ins Werdenfelser Land hinaus und bestimmt neben Kirche und Schloß die Silhouette des Marktes, wie sie sich von dem nördlichen Horizont abzeichnet. Indessen damit nicht genug, hat Emanuel von Seidl auch die alten Häuser des Marktes in ein schmukkes farbiges Kleid gehüllt, hat befreundete Künstler gewonnen, die Fresken an hervorragenden Stellen des Marktes schufen (Herterich, Hengeler, Spiegel u. a. betätigten sich hier), hat störende Zutaten von Häusern und Plätzen zu entfernen gewußt, übte und übt noch eine weitgehende und freigebige Bauberatung und, wo es sich nötig erweist, auch eine energische Baupolizei aus und hat mit all dem erreicht, daß der Markt Murnau in seinen alten wie in seinen neuen Teilen einer der schmucksten und anheimelndsten im ganzen bayerischen Oberland geworden ist. Ueberall spürt man das Walten eines ordnenden, geschmackvollen und überlegenen Künstlergeistes, dessen Wirken bei den Murnauern die verdiente Würdigung und dankbare Anerkennung findet.

Georg Jacob Wolf

DAS BUCH MIT ABBILDUNGEN

Da die Bugra und das Lob, das ihr allseitig gespendet wurde, noch in jedermanns Gedächtnis lebt, so dürfte der, der heute etwas Kritisches zu einem einschlägigen Thema äußert, leicht in den Ruf eines Nörgler kommen. Und doch ist es voll tiefster Ironie, daß die sog. Buchkultur sich um etwas bemüht, was nicht mehr oder kaum mehr existiert: um das Buch. Der ästhetische Begriff des Buches ist zugleich mit dem des Bildes durch den Impressionismus verloren worden. Der fragmentarische Einfall — aus dem Zusammenhang der Lebens- und Vorstellungstotalität herausgeschnitten und selbstgenug beschrieben — hatte das schöpferische Denken, das jedes Detail im Zusammenhang des Ganzen erlebt und mit sicherem Takt in ein Ganzes ein- und unterordnet, völlig verdrängt. Wer die impressionistischen Skizzen mit dem Hinweis auf die Idee des Bildes als einer notwendigen ästhetischen Forderung ablehnte, wurde dummspöttisch auf die kleinteiligen und haarscharfen Tüfteleien Meissoniers verwiesen, als ob sich der Tadel in der Betonung eines Mangels



EMANUEL VON SEIDL — HAUS VON YSSELSTEIN

an Ausführlichkeit erschöpfte, wo er doch einen Hinweis auf die Unzulänglichkeit des Erlebnisprinzipes und der Gestaltungskraft enthielt. Wer das Buch suchte, eine in sich erschöpfte und wohl durchkomponierte Darstellung eines im allgemeinsten ruhenden Gedankens, fand entweder eine maskierte Dissertation oder ein gestrecktes Feuilleton. Man denke an die gelesensten Bücher der Kunstliteratur und man wird mir ohne Namennennung recht geben.

Diese allgemeine Sachlage zeigt, daß die sog. Buchkultur notwendig nur auf ein Aeußeres gerichtet war, auf den Mantel eines Stockes. Ich will nicht leugnen, daß in geschmacklicher Hinsicht einige wertvolle Fortschritte gemacht worden sind. Die Respektierung des Einbandmaterials, die wohlklingende Proportionierung des Deckels, die klare Druckanordnung auf der Fläche, die Verbesserung der Typen — all das sind Errungenschaften, die man nicht missen möchte, die aber doch — wenigstens mich — nicht darüber hinwegtäuschen können, daß hinter dem schönen Gewande kein lebendiges Wesen, sondern eine Gliederpuppe steht, ein Mannequin mit einem recht deutlichen Hinkefuß. Nirgend wird dieser so deutlich sichtbar wie in der immer mehr anwachsenden Kategorie der Bücher mit Abbildungen. Oder ist es nicht eine fast teuflische Verspottung unserer sog. Buchkultur, die sich der Autor oder Verleger mit dem Leser erlaubt, wenn ich neben einer linken Buchseite, die mich über die Unterschiede des euklidischen, des Tast- und des Sehraumes unterrichtet, rechts die Abbildung einer frühgriechischen Plastik finde, die zu dem Text nicht die geringste unmittelbare Beziehung hat und mich außerdem zwingt, das Gebiet anschauungsloser Verstandesoperationen und philosophischer Begriffe zu verlassen und alle meine sinnlichen Spielkräfte zur Aufnahme der Photographie in Bewegung zu setzen, so daß ich von einer Welt in die andere geworfen und verhindert werde, in beiden heimisch zu werden. Wenn aber später der Text die Betrachtung der Abbildung erfordert, muß ich zurückblättern, und dann braucht es nur die „Tücke des Objektes" zu wollen, daß die Photographie die rechte Seite einnimmt, der Text aber eine linke, so wird die gemeinsame Lektüre beider in störendster Weise unterbunden und schließlich das Verstehen überhaupt durch die ewige Manipulation des Hin- und Herblätterns erschwert und unmöglich gemacht. Dieser Fall einer nutz- und sinnlosen Zusammenstellung von Bild und Text ist typisch für wissenschaftliche und populäre Schriften, für Schriften über künstlerische oder naturwissenschaftliche Themata.

Und doch sieht man, daß dieses Unlustgefühl des Lesers durch die Befolgung eines sehr einfachen Grundsatzes vermieden werden kann: die Abbildung muß die Lesbarkeit des Textes möglichst stützen und nicht ihr entgegenarbeiten. Freilich sind die



EMANUEL VON SEIDL — HAUS VON YSSELSTEIN



EMANUEL VON SEIDL — HAUS FEUCHTMAYR: ANSICHT GEGEN DAS GEBIRGE

Beziehungen beider, teils durch den Umfang der Zusammengehörigkeit, teils durch die Qualität des Textes so vielfältig, daß die Verwirklichung dieses Prinzipes großen Schwierigkeiten begegnet. Der einfachste Fall, daß der Bezug ein einmaliger und den Raum einer Druckseite nicht überschreitender ist, wird relativ selten eintreten; um so energischer muß dann verlangt werden, daß diese Gunst der Situation ausgenutzt und beide einander gegenüber zu stehen kommen, so daß die einfache Augenbewegung genügt, um beide gemeinsam zu

EMANUEL VON SEIDL — HAUS FEUCHTMAYR: GEFLÜGELHAUS



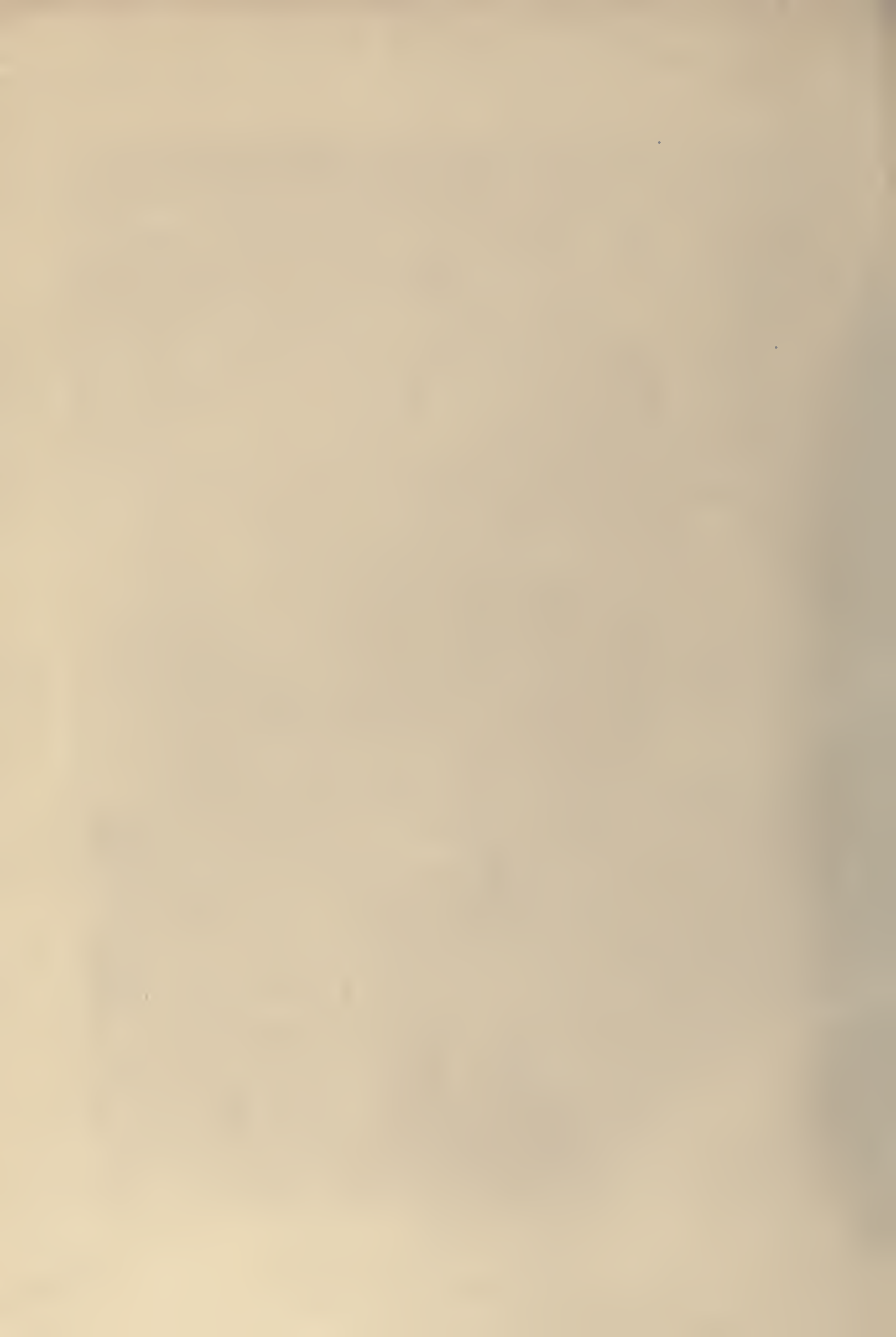
EMANUEL VON SEIDL HAUS FEUCHTMAYR

lesen. Dort, wo das nicht möglich ist, bleiben zwei Möglichkeiten: die eine, die bei reicherem Abbildungsmaterial bereits angewandt wird, schafft einen selbständigen Abbildungsband; die andere sollte versuchen, die Abbildungen in einem zur Mappe umgebildeten Deckel lose beizulegen. Ich weiß, daß dem mancherlei im Wege steht, so vor allem die Haltbarkeit des Einbandes. Doch dürften sich die Schwierigkeiten leicht überwinden lassen und der Versuch hierzu sollte wenigstens in Anbetracht der für den Leser durch die freie Gebrauchsmöglichkeit der Abbildungen bei der Lektüre entstehenden Vorteile gemacht werden. Dort aber, wo man bei reich illustrierten einbändigen Werken zu diesem Mittel nicht greifen will, bleibt noch eine dritte Möglichkeit: das Abbildungsmaterial in ein wichtiges und minder wichtiges zu sondern, das erstere neben, das letztere hinter den Text, sei es hinter das betreffende Kapitel, sei es ans Ende des Buches zu setzen. Diese Unterscheidung ist um so instruktiver, als es sich gewöhnlich um Biographien handelt, in denen das Abbildungsmaterial katalogartigen Quellenwert hat. Die vorgeschlagene Aussonderung und unterordnende Trennung wird dann leichter unterrichten und weniger verwirren, das Unlustgefühl vor der ungegliederten Masse nicht nur beseitigen, sondern das Lustgefühl der Erkenntnis stützen und steigern. Oder was soll man dazu sagen, daß der Autor auf einer bestimmten Seite seines Textes auf Abbildung 221 verweist, während ich 213 vor mir habe, von der vierten Periode des Meisters spricht und sie analysiert, während ich noch ein Werk der dritten vor mir sehe und sehen muß. Denn darüber kann kein Zweifel bestehen, daß das



EMANUEL VON SEIDL

HAUS FEUCHTMAYR, MURNAU





EMANUEL VON SEIDL — HAUS FEUCHTMAYR



EMANUEL VON SEIDL — HAUS FEUCHTMAYR: WOHNZIMMER

Auge von einer ganzseitigen Abbildung — rein optisch genommen — größere Anziehungskraft verspürt als von der in Zeilen zerstückelten Textseite, von der Reizverschiedenheit der geistigen Inhalte gar nicht zu sprechen. Es liegt also im Interesse des Autors, die Anordnung seines Abbildungsmaterials mit mehr Aufmerksamkeit zu behandeln, wenn er die Konkurrenz, die die Abbildungen seinem Text machen, nicht noch unnötigerweise unterstützen will.

Ich habe bisher vorausgesetzt, daß Text und Bild in einem unmittelbar erklärenden und beschreibenden Verhältnis stehen und zugleich mit- und nebeneinander gelesen werden müssen. Das ist heute leider der häufigste, aber nicht der einzig mögliche Fall. Es ist denkbar, daß der Text nur in einem indirekten Verhältnis zum Abbildungsmaterial steht, daß dieses nur den als bekannt vorauszusetzenden Stoff bedeutet, den der Autor ohne unmittelbare Anknüpfung begrifflich verarbeitet und darstellt. Das war der Fall bei einem Buche „Von Monet zu Picasso", und ich habe versucht, dem Dilemma einer unzusammengehörigen Anordnung dadurch zu entgehen, daß ich die Photographien jeweils in geschlossener Folge vor das Kapitel setzte, zu dem sie gehören. Mein Gedankengang war dieser: Der Leser sollte zunächst in zusammengedrängtem Auszug von dem verarbeiteten Material Kenntnis nehmen und sich, sei es durch unbewußt-gefühlsmäßige, sei es durch bewußt-gedankliche Reflexion einen eigenen Standpunkt zu den Objekten bilden, dann den meinen kennen lernen und schließlich sich durch Gegenüberstellung beider von der Sachlichkeit und inneren Notwendigkeit des meinen überzeugen oder mich widerlegen können. Damit wollte ich die freie Geistestätigkeit des Lesers respektieren und den notwendigen Zwang, den jeder Autor durch seinen philosophischen Standpunkt ausübt, wieder aufheben. Ich glaube, daß dieser Standpunkt um so größere Beachtung und Nachahmung verdient, als die Bücher mit synthetischen Reflexionen ohne direkt be-



EMANUEL VON SEIDL — HAUS FEUCHTMAYR: ESZZIMMER

schreibende Anknüpfung an ein einzelnes Kunstwerk jetzt häufiger werden dürften.

Natürlich ist die Erleichterung der gemeinsamen Lesbarkeit mit der örtlichen Anordnung nicht erschöpft. Es wäre wünschenswert, daß zu den Hinweisen auf die Photographie, die sich im Text finden, solche kämen, die von der Photographie auf die Textstellen zurückverweisen und diese leicht auffindbar machen. Einen sehr nachahmenswerten Modus hat Adolf v. Hildebrand oder sein Verleger in der neuesten illustrierten Auflage des „Problems der Form“ eingeführt, wo im Verzeichnis der Abbildungen die Seite angegeben ist, auf der sich die zu ihnen gehörige Textstelle findet. Dadurch ist man in jedem Augenblick in der Lage, sich den Text durch die Photographie und diese durch jenen nach der Meinung des Autors zu erläutern.

Aber der Autor sollte nun auch seinerseits allen Wert darauf legen, den Leser hierzu zu zwingen und zu verhüten, daß die Abbildungen eine Eigenbedeutung gewinnen, die seinen Text zur Seite drängen oder gar überflüssig machen. Der Gedanke einer Kunstgeschichte in Bildern ist an anderer Stelle zu behandeln. Aber was soll man dazu sagen, daß ein Apparat von 200 Abbildungen herangezogen wird, um ein Idee zu illustrieren, die mit 20 Bildern reichlich — widerlegt sein würde? Wir kennen alle den Typus des Bildermannes, d. h. jenes Kunsthistorikers, dessen ganze Kraft darin besteht, ein möglichst reiches, vielseitiges und unbekanntes Bildermaterial zusammenzustellen und mit der Neuheit desselben seine eigenen Blößen zu verdecken. Natürlich fällt dieses Verfahren recht bald bloßstellend auf ihn selbst zurück; denn: zeige mir die Abbildungen deines Buches und ich werde dir den Wert deines Textes bestimmen. Es ist ja beidemal derselbe Geist an der Arbeit. Nur auf ein Detail soll hier noch hingewiesen werden. Es scheint mir, daß gar zu oft die Kontrastbeispiele vergessen werden. Wenn z. B. eine Schrift den Stil der deutschen Sondergotik im Gegensatz zur Hochgotik analysiert, so kann man billigerweise die Abbildung eines hochgotischen Beispieles verlangen,



EMANUEL VON SEIDL HAUS FEUCHTMAYR: DIELE

damit der Kontrast im Rahmen des Buches auch anschaulich zum Ausdruck kommt. Nicht allein die Bedürfnisse des Textes, sondern die zugrunde liegende Idee sollte das Abbildungsmaterial bestimmen. Hier ist Wölfflin mit klassischem Beispiel vorangegangen. Um so merkwürdiger, daß selbst die Schüler ihm nicht folgen.

Wollte man die herrschenden Mißstände in den Büchern mit Illustrationen wirklich ernsthaft beseitigen, so müßte man nicht nur auf die Anordnung und Auswahl sein Augenmerk richten, sondern auch danach trachten, die richtige Lesbarkeit der Photographie zu ermöglichen. Viele der gröbsten Verstöße bei den Aufnahmen, vor allem der Plastik, sind ja heute dank einer Schulung der Photographen durch Künstler — man denke an Rodin — und Kunsthistoriker beseitigt. Dieser Mangel wird sich nur langsam und nie ganz aufheben lassen, da er z. T. in dem Wesen der Photographie verwurzelt ist. Aber zu diesen notwendig falschen Vorstellungen kommen andere, die sich sofort beseitigen ließen. So müßte eine Unterschrift über die Größenverhältnisse des Originals unterrichten, da die Photographie über diesen zur verständnisvollen Rezeption des Kunstwerks durchaus notwendigen Faktor nicht die geringste Auskunft gibt. Auch hier ist Wölfflin in seinem Dürerbuch vorangegangen. Dann müßte bei architektonischen Innenaufnahmen angegeben werden, wieviel des Ganzen der Ausschnitt mitteilt. Was man dem Betrachter eines reproduzierten Bildes nie zumuten würde, ein beliebiges Stück für das Ganze zu nehmen, fordert man von ihm bei Raumabbildungen. Auch die Augenhöhe der Aufnahme und nicht zuletzt die Orientierung zum Licht sollte zur Kontrolle mit angegeben werden. Denn was uns als Abbild vorgesetzt wird, ist eine bereits behandelte und oft verschandelte, keineswegs eine objektive Materie.

Ich habe bisher nur von den inhaltlich-sachlichen Beziehungen, von Text und Abbildung gesprochen. Ein eigenes Kapitel, das zu behandeln zu weit führen würde, bilden die optisch-formalen Relationen. Nur auf eine unleidliche Einzelheit will ich hinweisen: auf die Zerstückelung der Zeilen zugunsten einer in sie hineingeschobenen Photographie. Da werden Halbzeilen in Viertelzeilen gespalten, bald oben, bald unten, bald rechts, bald links, so daß der Leser oft nicht mehr weiß, wo und wie er weiter zu lesen hat, ob von oben nach unten oder von links nach rechts Damit wird der optische Sinn der Textordnung, die glatte, fließende Folge der Zeilen aufgehoben. Wenn das schließlich in einer Zeitschrift möglich ist, so doch keineswegs in einem Buche, das sonst durch seine sogenannte Buchkultur, durch Typen und Einband die höchsten Ansprüche befriedigt.

Diese kleine Untersuchung hat uns oft an den Punkt geführt, wo der Mangel auf den Autor zurückfällt. Wenn diese Anschauung in weiterem Maße Allgemeingut werden könnte, werden Verfasser und Verleger bald gezwungen sein, diesem Mißstand mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Vielleicht daß man dann, wenn man erst einmal über diesen heute so heiklen Geschmackspunkt nachzudenken begonnen hat, auch an dem alleinseligmachenden Abbildungsmaterial, der plebejischen Photographie, zu zweifeln beginnt, inhaltlich und geschmacklich, und daß man dann wieder auf Stich- und Holzschnitt zur Illustration der Bücher über Kunst zurückgreift. Daß die Genußerhöhung um den persönlichen Reiz, den ein graphisches Blatt mit sich bringt, nicht notwendig eine Herabsetzung des objektiven Wahrheitswertes der Reproduktion zur Folge hat, getraue ich mich durch Vergleiche alter Stiche und moderner Photographien mit dem Original einwandfrei zu beweisen. MAX RAPHAEL

DEUTSCHE MODE

Von einem erfreulichen Aufschwung der deutschen Modebestrebungen zeugt eine kürzlich von der Kunstgewerbeschule Magdeburg, Fachklasse für Frauenkleidung, herausgegebene Veröffentlichung „Deutsche Kleiderkunst“ (Preis M. 7.50). Diese bringt auf einer Reihe meistens mehrfarbiger Tafeln mit kurzem Begleittext Entwürfe für Damenkleider, von denen wir eine kleine Auswahl hier wiedergeben. Leider ist uns diese Wiedergabe nur in Schwarzweiß möglich, wodurch der Reiz der farbig gedruckten Tafeln sehr geschmälert wird. Sowohl in der Form, als auch in der Farbenzusammenstellung wird in der Tat in dieser Veröffentlichung manches gezeigt, was uns mit den besten Hoffnungen für die wachsende Entwicklung unserer Modebestrebungen erfüllen darf. Die Auswahl ist hinsichtlich des Gegenständlichen sehr vielseitig. Es werden Kleider für verschiedene Jahreszeiten und Gebrauchszwecke gezeigt. Daß die Entwürfe sehr beifällige Aufnahme auch von seiten der Fachleute gefunden haben, beweist der Umstand, daß ein großer Teil derselben von führenden deutschen Modehäusern angekauft worden ist.



ABENDKLEID ▪ MATTSCHWARZER TAFT, LEIBCHEN AUS FARBEN-SPRÜHENDEM GOLDBROKAT



HERBSTKLEID ▪ SATTGRÜNER TAFT MIT EINGESTICKTEN STREU-BLUMEN IN FEURIGEM ROTBRAUN UND GELB

Modebilder aus „Deutsche Kleiderkunst“, herausgegeben von der Kunstgewerbeschule Magdeburg



NACHMITTAGSKLEID ■ BLAUGRÜN SCHOTTISCHER TAFT MIT BRAUNER SEIDE UND SCHMALEM SCHWARZEM SAMTBAND GEPUTZT

HERBSTKLEID ■ DUNKELVIOLETTBLAUER TAFT MIT BLUMENSTRÄUSZEN IN VIOLETTEN UND RÖTLICHEN FARBEN BESTICKT

Modebilder aus „Deutsche Kleiderkunst“, herausgegeben von der Kunstgewerbeschule Magdeburg



NACHMITTAGSKLEID ■ SANDFARBIGER MIT MATTBLAUEN UND SCHWARZEN STREIFEN DURCHZOGENER TAFT



STRASZENKLEID ■ HELLBLAUER MIT DUNKELBLAUER MUSTERUNG BEDRUCKTER SEIDENVOILE

Modebilder aus „Deutsche Kleiderkunst", herausgegeben von der Kunstgewerbeschule Magdeburg



SOMMERKLEID ▫ WEISZER BAUMWOLLNER FLORKREPP MIT EINGEWEBTEN WEISZEN ERHABENEN BLUMENRANKEN

SOMMERKLEID ▫ WEISZER STOFF MIT BUNTER WOLLSTICKEREI AM SAUM DES ROCKES

Modebilder aus „Deutsche Kleiderkunst", herausgegeben von der Kunstgewerbeschule Magdeburg



K. K. FACHSCHULE FÜR GLASINDUSTRIE, HAIDA

VIERJAHRESZEITEN-POKAL Kristall mit Gelbätze u. Glasschnitt

Kunst steckt nicht in der Natur, wie Dürer meint, sondern in der Seele des Künstlers; wer sie aus der Seele heraus kann reißen, der hat sie. Die Natur ist nicht das Sujet, das Subjekt, sondern das Objekt der Kunst, sie ist der Stickrahmen, in den der Künstler seine Empfindungen und Gefühle hineinwebt. Sie bietet ihm die Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kraft; in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Goethe alle seine Gedichte Gelegenheitsgedichte nannte; die Natur ist nur der zufällige Anlaß für den Ausdruck der Empfindungen des Künstlers, die, wenn er Maler ist, der Ausdruck seiner ihm innewohnenden Form sind. Die ihm eigentümliche Form liegt in ihm von der Geburt an, sie ist die Urzelle, aus der sich sein Genie entwickelt, wofür ich freilich keinen anderen Beweis einbringen kann als den der Notwendigkeit, gerade so wie Kant das Dasein Gottes nur mit der Notwendigkeit seiner Existenz bewiesen hat. Aus dieser Urzelle entwickelt sich die Form für die Wirklichkeit, sie zwingt ihm das Bild auf, das er von der Wirklichkeit darstellen muß. Denn das unterscheidet den echten Künstler vom Kitschmaler, daß er nicht anders malen kann als er malt, während der Kitschmaler malt, wie es die Mode verlangt. Daher sind alle Regeln und Vorschriften der Aesthetik und kämen sie von der höchsten Autorität, sinnlos; das Genie wirft sie über den Haufen, da es sein eigener Gesetzgeber ist und nur dem Gesetz folgt, nach dem es angetreten.

MAX LIEBERMANN



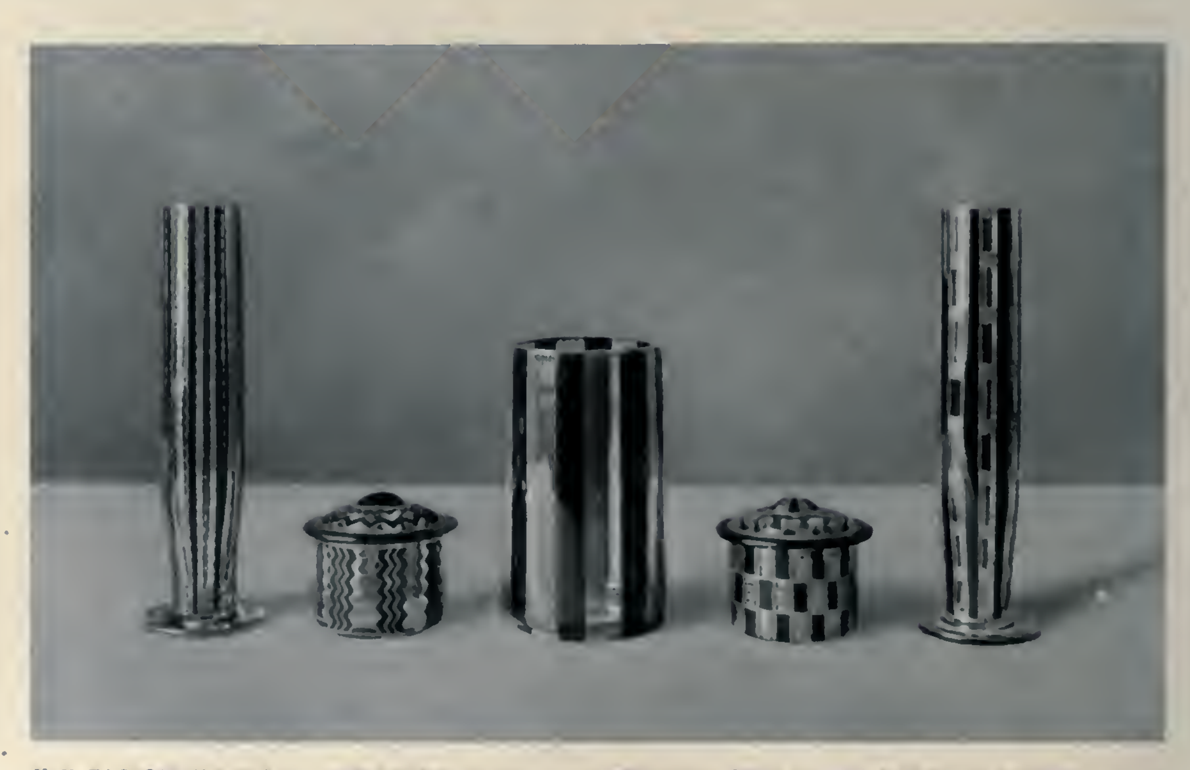
K. K. FACHSCHULE FÜR GLASINDUSTRIE, HAIDA GEKUGELTE KRISTALLGEFÄSZE



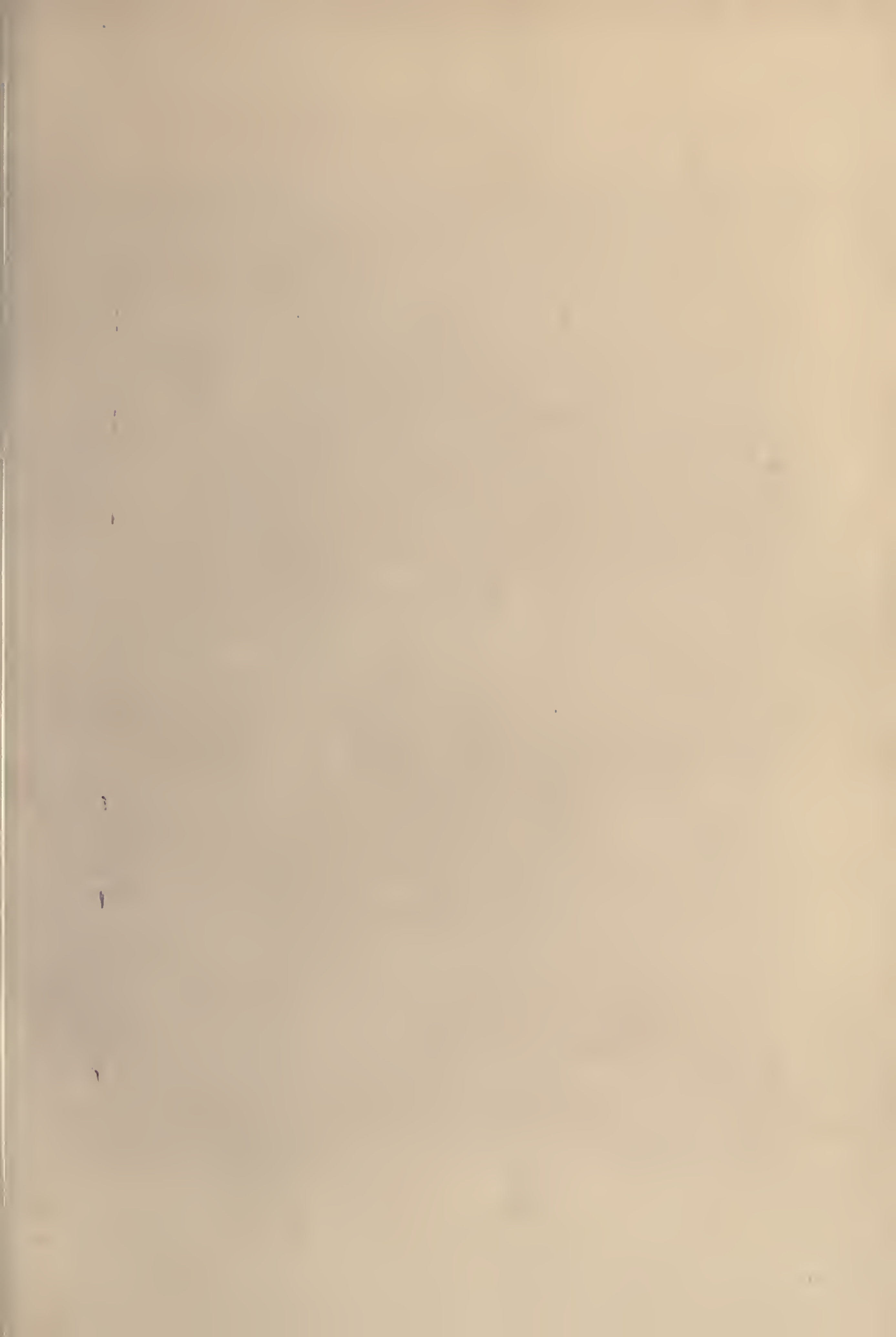
K. K. FACHSCHULE FÜR GLASINDUSTRIE, HAIDA DOSE UND SCHALE (Kristall, blau überfangen, gekugelt) ▪ POKAL (Kristall, Glasschnitt) ▪



K. K. FACHSCHULE FÜR GLASINDUSTRIE, HAIDA ▪ TOPF UND DOSE (Kristall. Edelschwarz mit Goldbemalung)



K. K. FACHSCHULE FÜR GLASINDUSTRIE, HAIDA ▪ VASEN UND DOSEN (Kristall. Edelschwarz mit Goldbemalung)





SCHLOSZ LISELUND-MOEN — GARTENSAAL (vgl. S. 201)

„UM 1800“*)

Als der Maler Joseph Anton Koch, der hohen Karlsschule entflohen, bei Straßburg den Rhein überschritten hatte und sich auf dem damals französischen Gebiete in Sicherheit fühlte, schnitt er sich den satzungsgemäß getragenen Zopf ab und schickte ihn seinem Herzog mit einem ironisch-untertänigen Kompliment zurück und „er habe sich hiermit von der Tradition losgesagt“. Koch bekam dieser Abbruch mit dem Herkommen wohl, er riß ihn nach oben, und seinen Spuren folgten und folgen immer wieder viele: im gänzlichen Aufgeben der Tradition suchen und finden sie ihr Heil.

Was indessen solchermaßen für die freien Künste zu Recht besteht, hat nicht in gleicher Weise Geltung für die angewandte Kunst, für Architektur und Kunstgewerbe aller Art. Hier kann das Gute nur in einem sinngemäßen Ausbau und in einer den zeitgenössischen Zwecken angepaßten Umformung des Ueberlieferten in seiner besten Gestalt bestehen. Es ist sinnlos, wenn man die seit Jahrtausenden bewährten, auf statischen Gesetzen beruhenden Urformen der Tektonik aus ästhetischer Neuerungssucht zerbricht, wenn man eine Stadt gewissermaßen auf den Kopf stellt oder auch nur im kleineren Rahmen aus Originalitätshascherei alte Formen ohne Not preisgibt. Besser, man schließt sich getreu an das Alte an, und hält es wie die in ihrer sozialen Struktur vorbildliche Volkskunst, die ohne viel Kopfzerbrechen das Uebernommene weiter ausformt. Damit soll nicht einer gestaltungsfeindlichen Kopistentätigkeit das Wort gesprochen sein, sondern man muß das auffassen, wie es Mebes in seinem Buch „Um 1800“ meint: „Wenn auch die Bedingungen und Ansprüche, die wir an unsere Häuslichkeit stellen, heutzutage andere sind als vor hundert Jahren, so ist doch immerhin der Unterschied keineswegs so groß, daß wir nicht in den Schöpfungen der damaligen Zeit, vor allem was Wohnungsausstattung und besonders das Mobiliar anbetrifft, in hohem Maße vorbildliche Anregungen finden könnten. Selbst

*) Die Abbildungen dieses Aufsatzes, ausgenommen diejenigen auf Seite 200—203, welche wir dem Delphinverlag, München, verdanken, sind dem Werke: „Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung“, herausgegeben von Paul Mebes, entnommen. Verlag F. Bruckmann A.-G., München. Eine neue Auflage dieses Buches ist in Vorbereitung.



GOTHA SCHLOSZ

die uns so verwöhnenden Fortschritte der Technik, wie Zentralheizung und Lichtanlagen, haben bis heute nur geringe Aenderungen in der ästhetischen Durchbildung unserer Wohnungen hervorgerufen. Das gesellschaftliche Leben stellt noch heute ähnliche Forderungen wie damals an die offiziellen Räume einer vornehmen Haushaltung. Vor allem aber bezaubern uns die behaglichen Wohnräume jener Zeit, aus denen gesunde Sachlichkeit und wohltuende Ruhe sprechen."

Im Folgenden soll hier eine Anzahl besonders erlesener Innenräume und Möbel im Bilde gezeigt werden, die uns in die Zeit um 1800, die Blüteperiode der deutschen Innenraumkunst, versetzen. Interieurs und Möbel aus kleinen verträumten Schlössern und behagliche Stuben aus dem Bürgerhaus sollen in buntem Wechsel ein Gesamtbild des Zeitalters, soweit sich dieses Bild auf die Kultur des Wohnens bezieht, vermitteln. Der deutsche Süden und der deutsche Norden, besonders aber die behagliche Wohnkultur Mitteldeutschlands, der thüringischen Lande zumal, haben daran gleichen Anteil, und es ist auch über die deutsche Grenze hinausgegriffen und mit den Bildern aus Liselund die verwandte reizvolle Innenraumkunst Dänemarks berührt. Indessen waren für die Vorführung und Auswahl der Bilder nicht irgendwelche kunstgeschichtliche Momente maßgebend; es soll sich ausschließlich um Anregungen handeln. Nicht eine historische Rückschau soll es sein, sondern durch den Hinblick auf die Tradition soll die Verpflichtung zu Höchstleistungen des eigenen Schaffens hervorgekehrt werden. Mebes sagt: „Nicht nur Künstler und Handwerker, sondern alle, denen die Schönheit ihrer Heimat und ihrer Häuslichkeit am Herzen liegt, sollten sich die Hand reichen, um in ehrlichem Streben die Baukunst und ihrem treuen Gehilfen, dem Handwerk, die ehemalige Bedeutung wieder zu erringen. Der Weg dahin ist weit. Noch haben wir ihn kaum betreten. Es bedarf der Energie und der Selbstlosigkeit der besten unter den Künstlern, soll das fern winkende Ziel erreicht werden. Die erste und letzte Forderung sei und bleibe gerichtet auf die Wiedererlangung einer einheitlichen, auch dem Volke verständlichen Kunstsprache. Erst dann werden wir wieder mit der Sachlichkeit der Liebe und dem Feingefühl unserer Altvordern unsere Häuser bauen und unsere Wohnungen ausgestalten. Wir werden wieder schöne Straßen sehen und in den Wohnungen den Ausdruck eines gesunden Familienlebens finden."



WEIMAR SCHLOSZ TIEFURT



WEIMAR WITTUMSPALAIS



FREDERIKSBORG (DANEMARK) NATIONALHISTORISCHES MUSEUM





WEIMAR ■ MUSEUM FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE



WEIMAR WITTUMSPALAIS

FRANKREICH UND DAS DEUTSCHE KUNSTGEWERBE

Am 5. Januar brachte der „Eclair“ einen sehr ausführlichen Aufsatz, betitelt „L'industrie d'art en Allemagne“. Am 7. Januar erschien im „Temps“ ebenfalls ein langes Feuilleton über „Die schmückende Kunst“; zwei ebenso ausführliche Artikel desselben Verfassers, Léandre Vaillat, hatte der „Temps“ im Mai 1916 veröffentlicht. Diese sämtlichen Arbeiten verfolgen den Zweck, unter ständigem Hinweis auf die deutsche Kunstorganisation die Notwendigkeit einer entschlossenen französischen Aufraffung in kunstgewerblichen Dingen darzutun. Bekanntlich ist in der Tat schon im Jahre 1916, unter vollkommener Nachahmung der deutschen Werkbund-Organisation, die Gründung eines französischen Werkbundes unter dem Namen „Comité Central Technique des Arts Appliqués“ erfolgt. Man darf wohl aus allen diesen Dingen schließen, daß Frankreich die Zeit für gekommen hält, ernsthaft zur Bekämpfung der deutschen Ueberlegenheit in der angewandten Kunst zu rüsten.

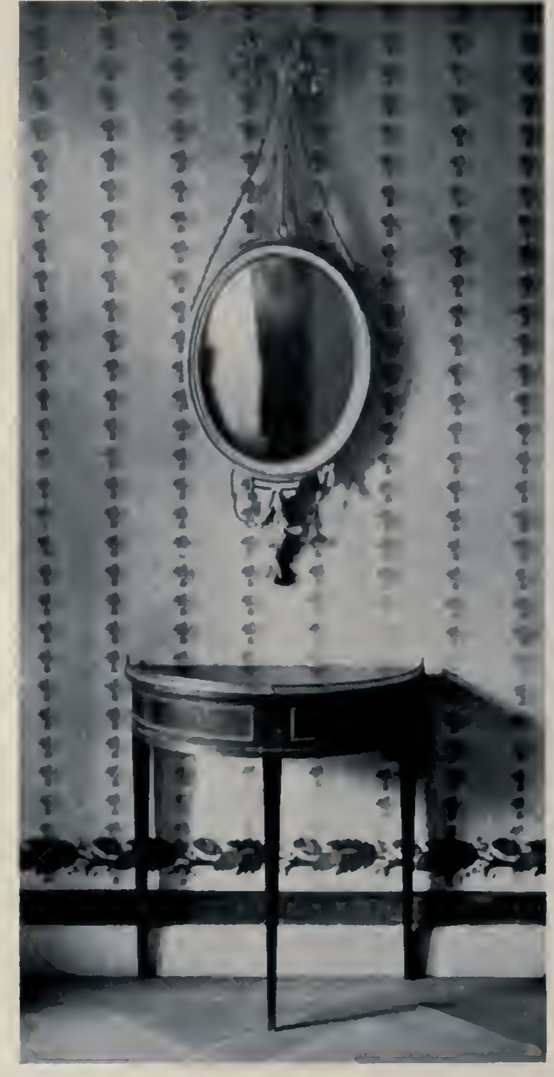
Der erwähnte Artikel des „Eclair“ drückt in seiner eingehenden Darstellung deutscher Organisationsleistung die größte, wenn auch unausgesprochene Bewunderung derselben aus. Der neue Aufsatz des „Temps“ aber ist besonders lehrreich durch einige vergleichende Exportziffern. Vielleicht sind diese Ziffern in Deutschland noch nicht so bekannt wie sie es verdienen. Ich lasse daher den betreffenden Abschnitt folgen. Der Verfasser spricht von der „réalité aggressive de nos adversaires“ und fährt fort: „Sehen wir zu, wie diese bedrohliche Wirklichkeit sich darstellt in den vom Nationalamt des auswärtigen Handels mitgeteilten Zahlen. Wissen Sie, wie hoch sich im Jahre 1913 unsere Ausfuhr in angewandter Kunst nach Nordamerika belief? Auf 39 938 870 Frs; die der Deutschen im gleichen Jahre nach dem gleichen Lande auf 126 922 680. Nach der südafrikanischen Union? Wir: 12 469 975; sie: 54 709 650. Nach Japan? Wir: 12469260; sie: 174496975. Nach England? Wir: 469 158 970; sie: 684 698 950. Nach Italien? Wir: 283 860 000; sie: 612 690 000. Nach Rumänien? Wir: 1 663 684; sie: 13 784 817. Nach Rußland? Wir: 66 225 000; sie: 522 895 000. Nach



NEUBRANDENBURG SCHLOSZ



GOTHA SCHLOSZ



LUDWIGSLUST KAVALIERHAUS



DARGUN (MECKLENBURG) SCHLOSZ



GOTHA SCHLOSZ



WEIMAR SCHLOSZ BELVEDERE

Schweden? Wir: 2 462 201; sie; 8 828 345“. Es beläuft sich also die deutsche Ausfuhr:

Nach Nordamerika etwa auf das 3fache der französischen Ausfuhr,

Nach Südafrika etwa auf das 4,5fache der französischen Ausfuhr,

Nach Japan etwa auf das 14fache der französischen Ausfuhr,

Nach England etwa auf das 1,5fache der französischen Ausfuhr,

Nach Italien etwa auf das 2,2fache der französischen Ausfuhr,

Nach Rumänien etwa auf das 8fache der französischen Ausfuhr,

Nach Rußland etwa auf das 8fache der französischen Ausfuhr,

Nach Schweden etwa auf das 4fache der französischen Ausfuhr.

Es läßt sich verstehen, daß diese Zahlen auf Frankreichs Eigenliebe niederschmetternd wirken und das Streben nach Niederkämpfung eines so furchtbaren Gegners wachrufen müssen.

Alles wohl erwogen, ist in dieser ganzen Sache die Lage Frankreichs keineswegs frei von einem demütigenden Einschlag. Frankreich hat bekanntlich den Anlauf mitgemacht, der in den 90er Jahren bei uns zur rasch verrauschten Episode des Jugendstiles führte. Sobald aber das Problem vom Ornamentalen ins Struktive hinüberglitt, verlor sich jenseits der Vogesen alles Interesse an der Bewegung. Die Künstler begriffen die Logik nicht, die uns in die Reaktion des Puristentums führte; die Gegenwirkung des Faubourg St. Antoine gewann Oberwasser; der Staat verharrte in einer unbegreiflichen Gleichgültigkeit. Nun liegt die Sache so, daß Frankreich vor das unausweichliche Muß gestellt ist, den Weg nachzuholen, den wir mittlerweile zurückgelegt haben. Es wird unsere Organisation und unsere künstlerische Entwicklung in großen Teilen buchstäblich nachahmen müssen, um endlich auf dauerhaften Grundlagen in eigener Weise weiterbauen zu können. Erst dann, wenn Frankreich in aufmerksamer, hingebender Schülerschaft diese letzten 15 Jahre wird nachgeholt haben, erst dann kann vielleicht der Tag kommen, an dem es uns wieder als gefährlicher Nebenbuhler wird entgegentreten können. Der Grund für diesen Zwang? Er liegt darin, daß Deutschlands Führerschaft in dieser Entwicklung nicht zufällig, sondern rassenmäßig begründet und notwendig ist. Nur im deutschen Wesen lagen die Eigenschaften, deren diese Zeit und diese Entwicklung bedurfte. Nicht etwa, weil diese Leistung zufällig von uns vollbracht wurde, sondern weil sie nur von uns



SCHLOSZ LISELUND-MOEN — SOFABANK

Aus „Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Dänemark“ — Delphin-Verlag, München



SCHLOSZ LISELUND-MOEN — GARTENSAAL

Aus „Architektur und Kunstgewerbe in Alt Dänemark“ — Delphin-Verlag, München



SORÖ (HISTORISCHE AUSSTELLUNG 1908) GRUPPE KLASSIZISTISCHER MÖBEL

SCHLOSZ LISELUND-MOEN

SPEISESAAL DES KLEINEN SCHLOSZES (1792)

Aus „Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Dänemark“ — Delphin-Verlag, München

vollbracht werden konnte, deshalb wird Frankreich den bitteren Lehrjahren im deutschen Atelier nicht entgehen können.

Wie groß in der Tat die Verspätung ist, die Frankreich nachzuholen hat, beweisen alle französischen Aeußerungen zu diesem Gegenstand, die sich in wahrhaft kindlicher Weise noch heute um das Elementarste bemühen müssen. Wie dies die erwähnten Aufsätze im „Temps“ und „Eclair“ wiederzeigen. Da spricht man wie von fernen Nebelbildern von der Verbindung zwischen Künstler, Kaufmann und Käufer, von der Frage, wie eine „schöne“ Sache auch „praktisch“ zu gestalten sei; von dem unberechtigten Hochmut der Künstler, die es für entwürdigend halten, ihre Kunst in den Dienst des täglichen Gebrauchs zu stellen, von dem Wesen des Begriffes „Stil“, wovon Léandre Vaillat die kindliche Definition gibt: „Ein Stil ist die Durchsetzung, die Wiederholung eines Geschmackes, ist die einem Künstler gegebene Möglichkeit, sein Forschen ohne Unterbrechung in einem gleichen Sinne fortzusetzen.“ Und als Refrain immer die Ueberlegenheit des französischen „goût“ über den deutschen.

Hier liegt der Kernpunkt der Frage.

Ich bin schon seit langem der Meinung, daß Frankreichs verhängnisvolle Verspätung auf kunstgewerblichem Gebiete darin begründet ist, daß dieses Land ständig die Begriffe „goût“ und „beau“ in die Erörterung wirft. Käme es in kunstgewerblichen Dingen nur auf das Geschmackvolle und Schöne an, dann brauchten wir uns wirklich nicht um die Erfindung neuer Formen zu bemühen. Eine alte gotische Fassade ist sicherlich „schöner“ als die allermeisten Erzeugnisse der neuesten Baukunst, und ein Louis XV.-Fauteuil schlägt in puncto „Geschmack“ wohl alle Stuhlformen, die in den letzten 15 Jahren erfunden wurden. Worauf es ankommt, das ist der Geschmack und die Schönheit unserer Zeit, und das wird in Frankreich sobald noch nicht begriffen werden. Eine künstlerische Umwälzung, die nicht den Mut zu sich selbst hat, die nicht unter Umständen ihre eigene Häßlichkeit der nachgeahmten „Schönheit“ vorzieht, ist von vornherein zum Mißerfolg verdammt.

Diese Erwägung aber und der Mut, der zu ihrer Durchführung gehört, sind deutsch. Deutsch ist der Weg, deutsch ist alles, was auf ihm erreicht wurde. Es gibt keinen anderen Weg, der



WEIMAR SCHLOSZ BELVEDERE



WEIMAR WITTUMSPALAIS



BARMEN PRIVATBESITZ Dr. F. W. BREDT (TISCH UM 1810, SOFA UM 1825)



BARMEN PRIVATBESITZ Dr. F. W. BREDT (SPIEGELKOMMODE 1805, SCHRANK UM 1825)

zum Ziele führt, und daß Frankreich ihn in unseren nun schon veralteten Fußstapfen gehen muß, darin liegt das, was ich das Demütigende in seiner Lage genannt habe. Vaillat gibt auch dafür die Bestätigung. Er spricht von den Künstlern, die am Anfang des 20. Jahrhunderts der Nachahmung des Alten zu entrinnen und die frühere unterbrochene Ueberlieferung wieder anzuknüpfen suchten. Es ist in der Hauptsache die kunstgewerbliche Gruppe des Herbstsalons: Jaulmes, Sue, Jallot, Husson, Meiney, Baignères, Marinot, André Mare, Albert Marque, Desbois, Pierre Roche, Bernard. „Was war gegen ihre Versuche ins Feld zu führen? Man fand nichts Besseres als ein sogenanntes nationales und patriotisches Argument. Als es feststand, daß sie nichts mehr mit den Nachtretern Guimards gemein hatten, sagte man ihnen nach, daß sie in Deutschland gewesen seien, daß sie dort freundschaftliche Beziehungen angeknüpft hätten, die in ihren Werken zum Ausdruck kämen. Allmählich kam es so weit, daß man jedesmal, wenn eine neuartige künstlerische Leistung sich im feinen Lichte von Paris zur Schau stellte, ganz glatt erklärte ‚Das ist boche‘ oder genauer ‚Das ist münchnerisch‘.“ — Womit diese Kunstpatrioten nicht ganz unrecht haben dürften. Und daran anschließend ein Versuch der Kritik: „Das Wort münchnerisch oder deutsch bezeichnet in der Tat einen bestimmt vorhandenen, aber überholten Geschmack. Es bezeichnet einen Grundriß, der in den großen Linien der Fassaden durchscheint, und dem sich die Wahl der Materialien anpaßt; eine starre Anwendung des Zeichnerischen, die zur Steifheit und Langweile führt; eine gewollte Einfachheit, die die Logik betont, aber der Geschmeidigkeit widerstrebt; eine Größe, die auf das Kolossale abzielt, aber dabei das Maß verliert. Seit einigen Jahren nun empfinden die Deutschen selbst ihre Irrtümer. Sie suchen Anmut in ihre Wohnzimmer zu bringen, holen sich Anregungen von der Eleganz eines Baillie Scott, streben das Kolossale zu vergessen, werden gefällig in der Anlage ihrer Gartenstädte und suchen mit trüben Augen die französische Grazie. Machen wir uns darauf gefaßt, daß ihre neuesten Anstrengungen ihren Ruf zu weit getriebener Systematik entkräften, und hüten wir uns davor, uns durch neue Masken verblüffen zu lassen.“

Neue Masken? Es ist kein Fasching, um den es sich unseren deutschen Künstlern handelt. Und wie andere französische Kritiker die befreiende und erlösende Rolle, die das deutsche Vorgehen in Frankreich gespielt hat, beurteilen, mögen die Worte zeigen, die G. Jean-Aubry der Brüsseler Zeitschrift ‚L'Art Moderne‘ von Paris aus schrieb: „Wenn die englischen oder Münchener Möbelkünstler nicht in Paris ausgestellt und den Herren vom Faubourg St.-Antoine einige Besorgnis eingejagt hätten, dann würden diese weisen Fabrikanten ruhig bei ihren schwachsinnigen Kopien des Vergangenen verharren . . . und unsere original schaffenden Möbelkünstler würden, wenn ich so sagen darf, fortfahren zu verhungern.“ — Eine Wahrheit, die gewiß nicht dadurch entkräftet wird, daß sie vor dem Kriege, im November 1913, niedergeschrieben ist.

Wilhelm Michel



BARMEN PRIVATBESITZ Dr. F. W. BREDT



FERDINAND SPIEGEL DEKORATIVE MALEREI

ZU FERDINAND SPIEGELS DEKORATIVEN BILDERN

Ferdinand Spiegels dekorative Tätigkeit begann im Technischen: er half Fritz Erler bei der Ausführung der Fresken im Wiesbadener Kurhaus, d. h. bei der Uebertragung der von Erler entworfenen Kartons auf die Wand. Diese wenig selbständige Arbeit am Beginn seines dekorativen Werkes tat Spiegel außerordentlich gut: ihr verdankt er das Verankertsein im Technischen, die Sicherheit der Ausführung. Bald trat er mit Eigenem heraus. Die lustigen Bilder in der Bierhalle der Brüsseler Weltausstellung, die gehalten-vornehmen Supraporten für den ovalen Modesaal der Bayerischen Gewerbeschau ließen neben unbedingter Beherrschung des Technischen eine Fülle feiner Einfälle, Kraft der Komposition, ungewöhnliche Frische des Kolorits erkennen. Eine charakteristisch süddeutsche Stimmung von Freudigkeit, Lebensbehagen und wurzelständigem Humor liegt über Spiegels dekorativen Arbeiten ausgebreitet. Das helle, optimistische Moment, das auch jenen Teil von Spiegels Werk beherrscht, der losgelöst von raumkünstlerischen Absichten entsteht, wirkt in der Unterstreichung, die das dekorative Gemälde erfordert, doppelt stark, doppelt erquickend. Eine kürzlich veranstaltete Ausstellung von Kriegsbildern Spiegels, mit denen er sich seine eigenen Erlebnisse und Eindrücke im Felde vom Herzen heruntermalte, zeigte Spiegel allerdings auf anderen Wegen. Aber es ist zu hoffen, daß er zu seiner sieghaft heiteren Art zurückkehrt, wenn er einmal die Bilder des Krieges, die in seiner Vorstellung wogen, überwunden hat. Und daß diese frühere Art dann noch geläutert, vertieft, verinnigt in die Erscheinung tritt.

Die reifste der dekorativ-zyklischen Arbeiten Spiegels entstand kurz vor dem Krieg: Bilder, die man als Symbole des heiteren Lebens-



FERDINAND SPIEGEL DEKORATIVE MALEREI



FERDINAND SPIEGEL DEKORATIVE MALEREI



FERDINAND SPIEGEL DEKORATIVE MALEREI

genusses bezeichnen könnte. Teils in ovale, teils in polygone Bildformate hineinkomponiert, waren die Bilder bestimmt zum Wandschmuck einer vornehmen Berliner Gaststätte (die allerdings inzwischen ihren Charakter so gründlich geändert hat, daß die Gemälde heute dort fehl am Orte erscheinen). Die Münchner Spielart des Humors hat Spiegel festgehalten, der Berliner Allerweltswitz, zu dem wohl die Bestimmung der Bilder hätte verlocken können, blieb vollkommen ausgeschaltet.

Das Gegenständliche und Ideeliche verkörpern Gestalten mit unverkennbaren Attributen. Da ist ein wilder Kerl, struppiges Haar hängt ihm über die Stirne und die Frohnatur des Hemmungslosen lacht aus seinem breiten, derben Gesicht. Er hält einen Wunderkarpfen in der Rechten: wenn er ihn mit leichtem Fingerdruck um den Leib faßt, speit der Fisch einen wahren Segen von Goldstücken aus, die in einer Schale aufgefangen werden. Oder da sieht man einen Zwerg von bezwingend komischer Erscheinung: er trägt auf den Schultern eine Glasschale, in der muntere Fische schwimmen, während in den Ketten und Schnüren, mit denen er behangen ist, ein Flug seltsamer Vögel Platz genommen hat. Rittermäßige Gestalten, Pagen, die verliebt vor schönen Frauen ins Knie sinken, ein Schalksnarr, ein Bote, der aus einem Füllhorn zugleich mit einer Last von Blumen ein lachendes Babypaar ausgießt, eine blonde Vogelstellerin, die sieghaft den Käfig auftut, ein leise parodierter Christophorus: so erscheinen, gegenständlich geschaut, die Bilder in ihren Einfällen. Also nicht als billige Allegorien,



FERDINAND SPIEGEL . DEKORATIVE MALEREI

sondern als Symbole, die weniger Begriffe umschreiben als Stimmungen auslösen wollen. Kompositionell sind die Bilder so angelegt, daß jeweils eine Gestalt in einen Rahmen gefaßt ist und zwar, um die Köpfe nicht allzu klein erscheinen zu lassen, entweder als Halbfigur oder kniend, wobei gerade die letztere Art dem Künstler die Möglichkeit feiner Anordnungen und lebendigster Wirkungen im Spiel der Linien und der Flächenaufteilung gab.

Die farbige Ausgestaltung der Bilder, die natürlich das entscheidende Moment der ganzen Arbeit ist, geschah in der Weise, daß vor den gleichmäßig neutralen, tiefdunklen Hintergrund die Erscheinung der Gestalten und ihrer Attribute leuchtend und farbig hingesetzt ist, ohne daß eine undisziplinierte, das gesellige Treiben des Raumes überschreiende Buntheit Platz griffe. Rot und Gelb, die Farben der Freude, sprechen am lautesten in dem koloristischen Ensemble. Sie gehen durch alle Bilder hindurch, allerdings in wechselnder Tiefe und mit unterschiedlichen Kontrast- und Komplementärfarben, indessen ist durch ihre Wiederkehr das zyklische Moment, das allerdings auch in dem Rhythmus der Linien betont ist, besonders stark herausgearbeitet. Spiegel gelang dies: jedes der Bilder führt sein Eigenleben, aber dieses Eigenleben fügt sich aufs glücklichste in ein großes Ganzes ein, und so erscheint die Gesamtheit der Bilder wie eine vielköpfige, aber märchenhaft ideal harmonisierende Familie. W.



FERDINAND SPIEGEL DEKORATIVE MALEREI



FERDINAND SPIEGEL DEKORATIVE MALEREI

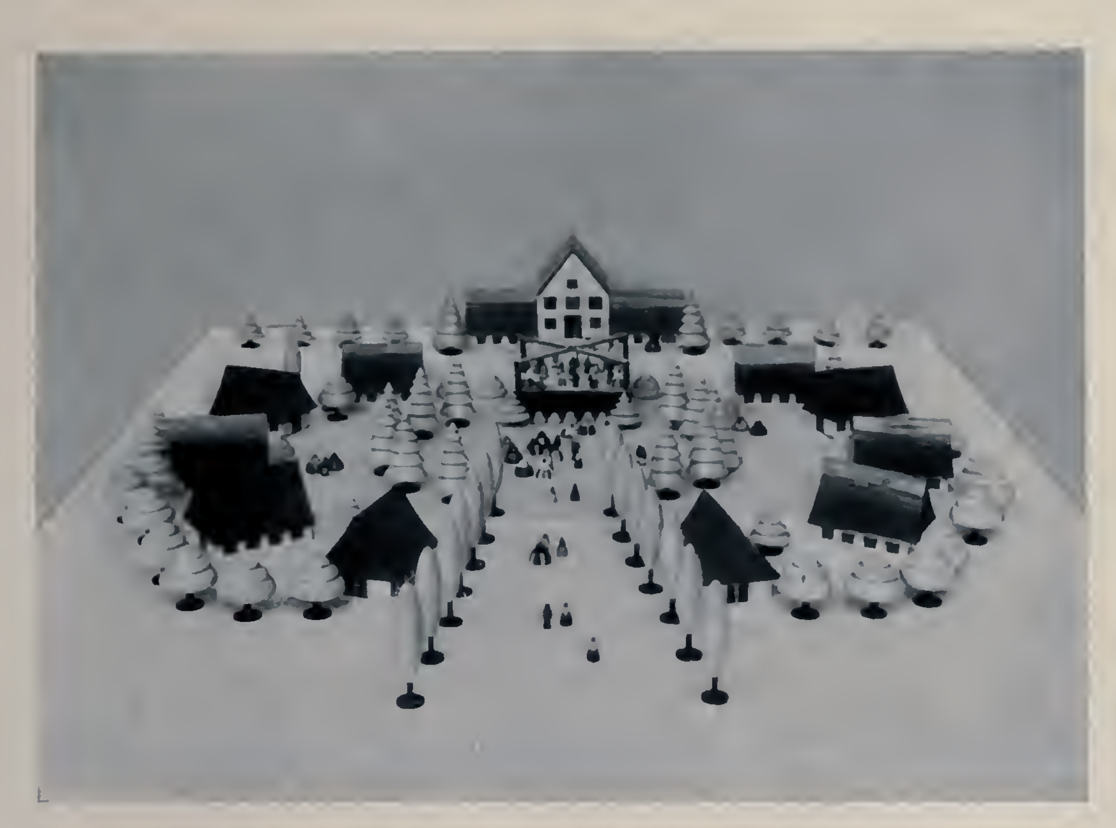


STECKENPFERDE ▪ ENTW. KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA
STAATLICHE KUNSTGEWERBESCHULE, HAMBURG

SPIELZEUG AUS DER HAMBURGER KUNSTGEWERBESCHULE

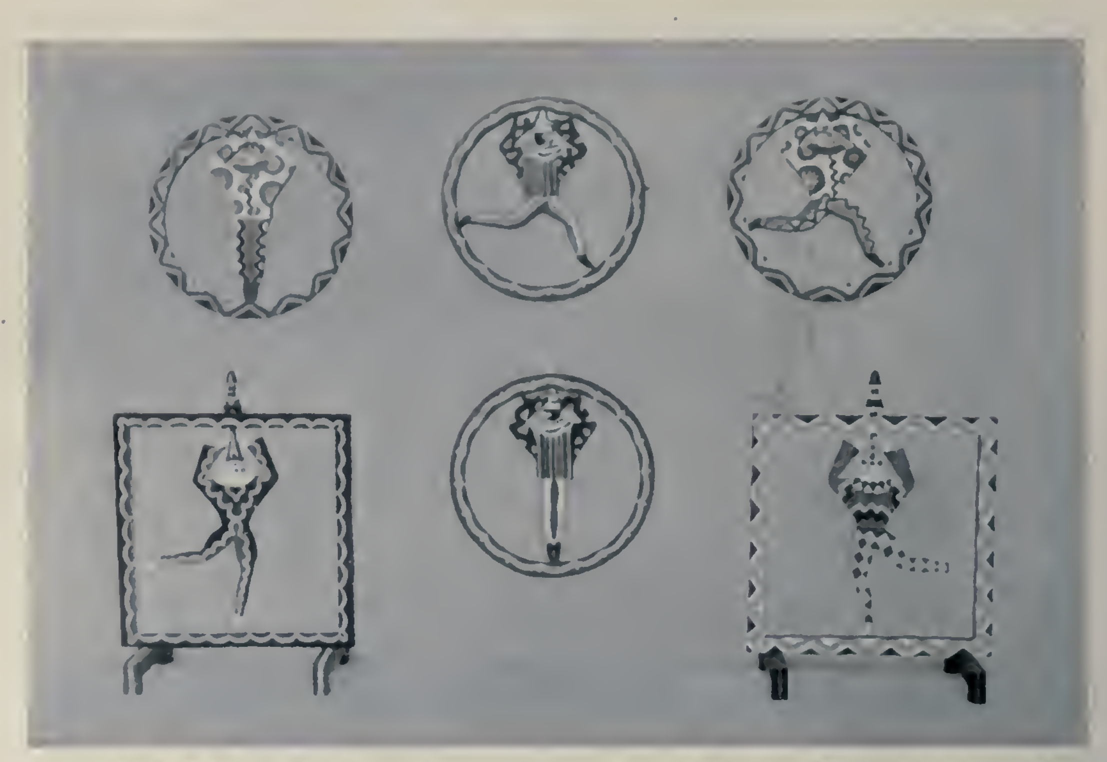
Zu einer Spielzeug-Ausstellung, die der Frauenklub in Hamburg veranstaltet hatte, hatten Schüler und Schülerinnen der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg, besonders aus der Klasse des Herrn Professor C. O. Czeschka, ganz wesentlich beigetragen. Getreu den Prinzipien der Anstalt, immer mehr von der Papierkunst loszukommen, waren auch für dieses Gebiet die Schüler in einem Wettbewerb für Spielzeug veranlaßt, gebrauchsfertige Arbeiten einzureichen. Zu diesem Zwecke standen ihnen sämtliche Werkstätten der Schule zur Verfügung. Die benötigten Materialien wurden geliefert. Eine Zeit emsigsten Schaffens begann, um die Entwürfe in die Tat umzusetzen. Durch die Handhabung der Werkzeuge, die zuerst unbeholfen vor sich ging, die sich aber nach und nach in glücklicher Weise steigerte, und durch die Eigenschaften der zur Verwendung kommenden Materialien mußten die Entwürfe Einschränkungen, Aenderungen und Verbesserungen erfahren. Schwierigere Dreharbeiten wurden mit Hilfe des Drechslers ausgeführt. So gestaltete sich die Uebertragung des Entwurfs in die plastische Wirklichkeit zu einem erziehlichen Mittel ersten Ranges. Der Arbeitseifer wurde aufs höchste entfacht, weil es im Wesen der produktiven Arbeit liegt, daß der Schaffende nicht eher ruhen kann, bis er sein Werk vollendet vor sich sieht. Durch die farbige Behandlung der Arbeiten, die in möglichst reinen Tönen zum Ausdruck kam, erhielten die Gegenstände stärksten Anreiz für das Kinderauge und Kinderherz. Erstaunlich war die übergroße Menge origineller und lustiger Einfälle, die von unserer Spielwarenindustrie aufgenommen zu werden verdienten.

Im Wesen des Spielzeugs liegt es, daß das Kind damit spielen kann, d. h., daß es entweder so geartet ist, daß es durch Zerlegung in seine Teile, durch Veränderung des Aufbaues des Ganzen die Phantasie des Kindes beschäftigt und anreizt, produktiv zu gestalten, also Neues aus dem Gegebenen zu schaffen, oder aber, daß es beweglich ist, daß es





SPIELZEUG ▫ ENTWURF: KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE, HAMBURG


SPIELZEUG ▪ ENTWURF: KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE, HAMBURG


SPIELZEUG ▪ ENTWURF: KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE, HAMBURG



SPIELZEUG ▪ ENTWURF: KLASSE FR. BEHNCKE. STAATLICHE KUNSTGEWERBESCHULE, HAMBURG



SPIELZEUG ▪ ENTWURF: KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE, HAMBURG

irgend etwas kann oder damit anfangen kann. Je einfacher die Formen gehalten sind, je mehr sie auf den Typ ausgehen, um so mehr werden sie dem Verständnis des Kindes entgegenkommen, weil auch dieses in der Natur sich nur zunächst auf Typen einstellt. Der Begriff Baum gilt für alle Bäume und Blume für alle Blumen. Erst allmählich wächst die Erkenntnis und das Unterscheidungsvermögen. Diesem in gewissem Maße gerecht zu werden, ist gleichermaßen eine Forderung für die Herstellung des Spielzeuges.

Wenn wir den Hof eines Schlosses, der in der Abbildung gegeben ist, betrachten, so finden wir die einzelnen Teile, die den Hof umschließenden Häuser, den Hauptbau und das Tor auf die einfachste Formel der Architektur, nämlich auf Mauerflächen, Fenster- und Toröffnungen gebracht. Nur durch die rhythmische Gestaltung von Oeffnung und Wandfläche zur Schönheit emporgehoben und durch den Wechsel der Verhältnisse in ihren Größen charakterisiert, um die Bedeutung der einzelnen Bauteile auszudrücken. Die Typisierung der Bäume und Menschen ist in gleicher Weise mit Hilfe der Drehbank auf die einfachste Form zurückgeführt und durch die farbige Behandlung aufs höchste gesteigert, so daß das Kind den lebhaftesten Anreiz durch sie erhält und sich von vornherein über den Charakter der Dinge klar wird.

Parallel hiermit ist die Siedelung zu stellen. Eine große Pappelallee führt zum Mittelpunkt der Siedelung, einem Tanzplatz, auf dem auf beweglicher Scheibe Tanzfiguren stehen, die durch Drehen der Scheibe in Bewegung gesetzt werden. Eine eingebaute Walze liefert die entsprechende Musik dazu.

Im Hintergrunde steht ein großes Wirtschaftsgebäude und in gefälliger Anordnung sind die einzelnen Gebäude und Baumgruppen verteilt. Die Häuser sind in kräftigen Farben gehalten, die Figuren lustig bemalt.

Ein drittes Beispiel, das höchst reizvolle Gruppierungen zuläßt, ist ein Dorf, dessen Häuser zusammenlegbar sind. Auch dieses Dorf wird das Kind reizen, immer neue Lageveränderungen der Häuser und Bäume vorzunehmen und die Menschen so zu gruppieren, wie es seinen Wünschen entspricht.



KASPERLTHEATER ■ ENTW.: KLASSE PROF. C. O. CZESCHKA. STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE, HAMBURG



ARCH. HERMANN HAAS-MÜNCHEN SILBERNER LEUCHTER

Eine Reihe von beweglichen Spielzeugen, also Sachen, die etwas können, ist in den Bildern gegeben. Besonders reizvoll sind die rollenden Reifen, in die Figuren eingebaut sind; auch Tanzfiguren in Rahmen, die durch Drehungen in Schwingungen versetzt werden. Aus der Tierwelt sind eine Reihe von Formen gewählt, die an die Natur so anklingen, daß das Kind sie erkennt, die aber doch nicht so naturalistisch gehalten sind, daß sie wie eine Kopie der Natur erscheinen. Die vollendete Nachahmung eines Tieres dürfte dem Kinde nicht den Reiz bieten und nicht als Spielzeug so geeignet erscheinen wie Tierformen, die durch ihre Umsetzung in Material zu Formen der künstlerischen Arbeit gestaltet sind. Die lebhafte Phantasie der Kinder erfordert starke Berücksichtigung. Das Spielzeug soll die Phantasie anregen und beschäftigen. Ein außerordentlich beliebtes Spielzeug sind Steckenpferde, von denen wir eine Abbildung bringen. Der weiche Stoff, die aus Wolle gestaltete Mähne und die lustigen wenigen, auf den Stoff gestickten ornamentalen Flecke, die farbigen Bänder, geben dem Ganzen etwas so Reizvolles, daß man sich als Erwachsener versucht fühlen könnte, sich in seine Kinderjahre zurückzuversetzen und so ein liebes Spielzeug zu streicheln.

Erwähnen wollen wir noch ein Kegelspiel, große Kreisel, Stehaufmännchen verschiedenster Art, kleinere Kreiselfiguren, fliegende Vögel, die in Karussellart in engeren und weiteren Schwingungen, je nach der Schnelligkeit der Drehung, fliegen können, eine kleine Drehbühne und schließlich ein Kasperltheater.

In Hamburg ist das Kasperltheater noch volkstümlich. Wer im Sommer nach St. Pauli auf die breite Allee kommt, an der Theater neben Theater und Restaurant neben Restaurant stehen, der findet auf der breiten Straße des Fußgängerweges eine dichte Menschenmenge und hört von weitem schon das Jauchzen der Kinder. Mitten auf der Straße hat Kasperle sein Reich aufgeschlagen und ergötzt jung und alt. Durch das Frage- und Antwortspiel, das zwischen Kasperle und seinen Zuhörern besteht und das an drastischen Einfällen nichts zu wünschen übrig läßt, ist die größte Anteilnahme, namentlich der Kinderwelt, an den Vorgängen der geheimnisvollen Kasperlbude gesichert. Ein Kasperltheater durfte deshalb auch in der Spielzeugausstellung nicht fehlen.

RICHARD MEYER



ARCH. HERMANN HAAS-MÜNCHEN — SILBERNE FRUCHTSCHALE





ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH: STRASZENFRONT (SÜDFRONT)

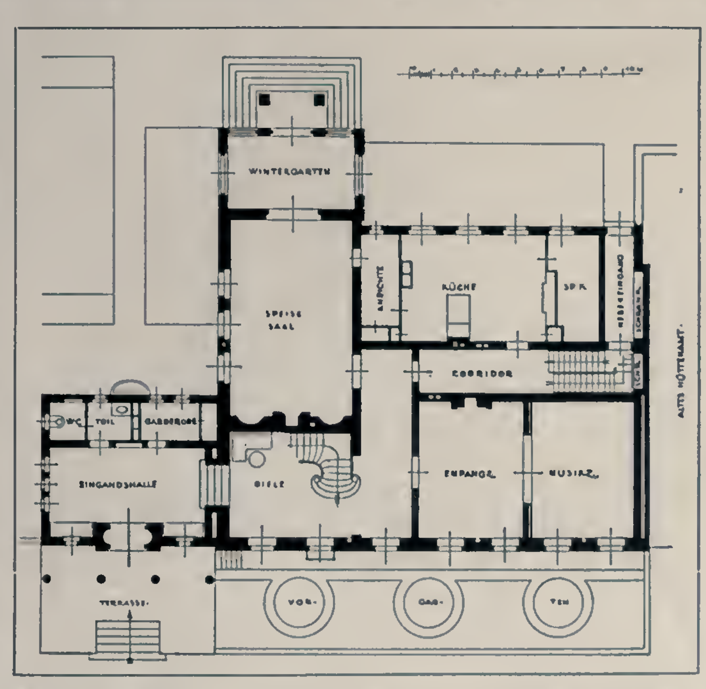


HAUS HIRSCH: FRIES AN DER SÜDFRONT — ENTWURF UND ANTRAGEARBEIT VON FRANZ BLACZEK

DAS HAUS HIRSCH IN MESSINGWERK BEI EBERSWALDE VON ARCHITEKT PAUL MEBES-BERLIN

Das Haus Hirsch in Messingwerk bei Eberswalde, die jüngste Schöpfung des unermüdlichen Mebes, verdient zunächst besondere Beachtung als höchst gelungene Umgestaltung eines älteren Wohnhauses, wobei durch den Wunsch des Bauherrn und andere Umstände bedingt, die Mauern des alten, vom Onkel des Besitzers in den achtziger Jahren erbauten Gebäudes zu benutzen waren. Mebes' Meisterhand hat den Umbau in die Umgebung organisch hineinzupassen und diese zugleich bedeutend zu heben vermocht.

Das Messingwerk, inmitten dessen sich das Haus als Wohnung seines Besitzers, des Herrn Hirsch, erhebt, liegt etwa zwei Stunden westlich von Eberswalde zu beiden Seiten des Finowkanals. Wie dieser, die Havel und Oder verbindende Wasserarm, so führt auch das Werk seinen Ursprung in das 17. Jahrhundert zurück. Seine Blüte begann unter dem großen Kurfürsten, und einzelne Bauten, wie das ehemalige Kgl. Hüttenamt in Fachwerk mit Mansardendach, tragen noch das Gepräge dieser Zeit. Von Interesse für den Architekten und den Freund der Architektur aber sind geradezu die wenigen Ueberreste von Werkgebäuden der Berliner Bauschule um 1800 (wie der Giebel der Patronenhütte und einige Arbeiterhäuser); zur Würdigung dieser Zeit hat ja Mebes selbst durch seine Veröffentlichung „Um 1800" so erheblich beigetragen. Diese und die freilich noch umfangreicheren Fabrikbauten der gleichen Zeit in den nach Eberswalde zu am Finowkanal gelegenen Werken von Hegermühle und Kupferhammer sind in ihrer Art musterhafte Beispiele industrieller Gebäude und haben daher in letzter Zeit auch die Aufmerksamkeit der Forschung erregt*). Wir stehen also hier auf althistorischer Stätte der Industrie in der Mark Brandenburg. Keineswegs reizlos ist die Gegend, soweit sie nicht durch die Verunstaltungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelitten hat; sanfte Hügelzüge, meist bewaldet, oder fruchtbar angebaute Strecken begleiten den von Weiden und hohen Pappeln eingefaßten, in

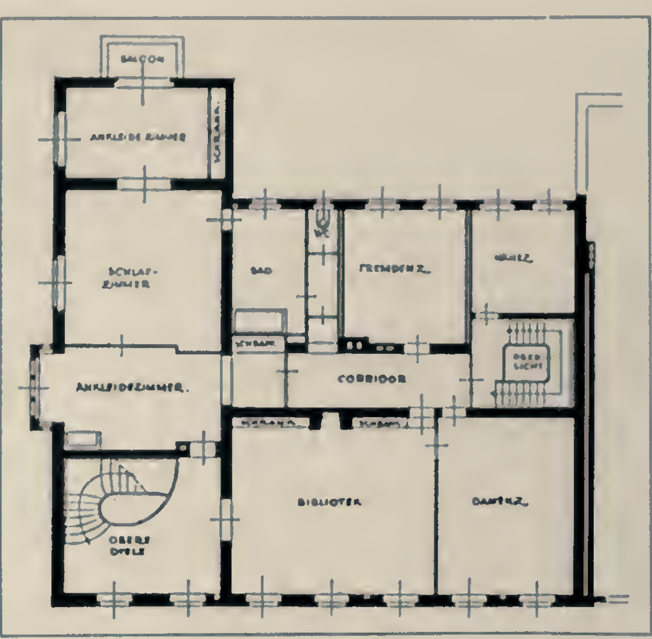


ARCH. P. MEBES — HAUS HIRSCH: ERDGESCHOSZ-GRUNDRISZ

*) Wir erinnern auch an das schöne Bild von Karl Blechen aus den dreißiger Jahren in der Nationalgalerie: Der Kupferhammer bei Neustadt - Eberswalde.

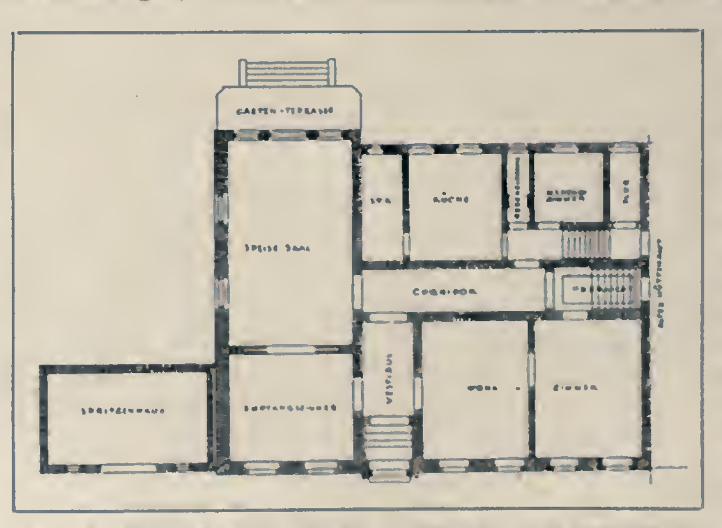
leichten Windungen dem Laufe alter Flüsse folgenden Finowkanal.

Der Umbau des Wohnhauses, das den Gegenstand dieser Zeilen bildet, ist nur ein Glied in der Kette weitausgreifender Unternehmungen, die der Leiter des stark angewachsenen Werkes seit den letzten Jahren im Verein mit Herrn Mebes unternommen und zu einem Teile bereits der Vollendung nahegebracht hat. Der Bau begann im Januar 1916 und wurde noch im gleichen Jahre trotz der widrigen Zeitumstände beendet.



ARCH. P. MEBES ▪ HAUS HIRSCH: OBERGESCHOSZ-GRUNDRISZ

Das Haus erhebt sich am Rande des nördlich vom Finowkanal gelegenen Gebietsteils, an der das Werk durchschneidenden Landstraße. Die östliche Schmalseite lehnt sich an das erwähnte, mit Mansarddach gedeckte ehemalige Kgl. Hüttenamt an, dessen Fortsetzung der Neubau des Bürohauses bildet, von dem aus ein stattlicher Schwibbogenbau über die Straße weg zu dem großen im Bau begriffenen Laboratoriengebäude gespannt ist, diese letzteren im Rohen bereits vollendet. Der Besucher, der an Fabrikanlagen, Werkstätten und Arbeiterhäusern vorbei unter dem Schwibbogen hindurchgeschritten vor das Wohngebäude tritt, glaubt sich einem echt märkischen Gutshause gegenüber zu sehen. Die glatte Fassade des Hauses, nach Süden gerichtet, fügt sich in gerader Flucht an die langgestreckte Front des Hüttenamts; mächtige Kastanien und andere alte Bäume beschatten sie. Der helle gelblichgraue Bewurf läßt sie aus dem Grau und Braun der umgebenden Arbeitsstätten heiter hervorleuchten. Zwischen dem Unter- und dem Obergeschoß ist als einziger Schmuck der Fassade ein breiter Fries eingezogen, der in flachem Relief eine fortlaufende, von Hirschen belebte Ranke zeigt. Durch dieses kräftige, nach den Modellen von Blaczek in Förderstedter Kalkmörtel angetragene Band wird die etwas abweichende Achsenstellung der Fenster des oberen und unteren Geschosses für das Auge gemildert. Diese Abweichung ließ sich bei dem Aufbau des oberen Geschosses auf das ehemalige einstöckige Haus nicht vermeiden; das an dem unteren Stockwerk angelegte Spalier und der Vorgarten werden sie späterhin völlig verschwinden lassen. Im übrigen ist das Aeußere sachlich und schlicht, wie stets bei Mebes von trefflichster Profilbildung; der zierliche Erker an der Westseite (Abb. S. 223) und die ausgezeichnete Fensterteilung und Pilastergliederung am vorspringenden Wintergartentrakt der Rückseite (Abb. S. 224) sind zu beachten. Der gleiche Geist maßvoller Zurückhaltung, doch frei von gesuchter Strenge, heiter und anheimelnd, beherrscht das Innere. Das alte, an der Westseite angebaute Spritzenhaus, das wiederum pietätvoll erhalten werden



ARCH. P. MEBES ▪ HAUS HIRSCH: GRUNDRISZ VOR DEM UMBAU



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN — HAUS HIRSCH: WESTFRONT

sollte, ist als Eingangsraum hergerichtet worden. Es steht auf einer Terrasse, der noch Kandelaber und Bänke fehlen, zu der man auf sechs Stufen hinansteigt; eine kleine Vorhalle, von vier Holzsäulen getragen, überdeckt den Eingang (Abb. geg. S. 222 u. S. 225).

Von dem Eingangsraum (Abb. S. 226), zwischen dem, wie der Grundriß zeigt, Garderobe- und Toilettekabinette angebracht sind, steigt der Eintretende rechts zur Diele hinauf. Diese ist gegenüber dem niedrigen, durch schöne Kunstverglasungen von Heinersdorff abgestimmten Eingangsraum äußerst licht gehalten (Abb. S. 227). Einige alte Möbel des vornehmen bürgerlichen Rokoko, Kommoden, Wanduhr und Wandbank tragen zur Hebung der heiterbehaglichen Stimmung bei, die hier den Besucher willkommen heißt. Ganz besonders aber geschieht dies durch die wundervoll geschwungene freitragende breite Wendeltreppe, die sowohl in dem Lauf wie in der Zeichnung der Stufen und des aus dekupierten Füllungsbrettern gezimmerten Geländers die Meisterhand des Baumeisters verrät (Abb. S. 229). Gerade die Holzarbeiten des Hauses, an Paneelen, Türen usw., in braunem oder grauem Lackschliff poliert, der Farbenstimmung der Räume gemäß, zeigen durchgängig den mit den Wirkungen seines Stoffs wohlvertrauten Künstler. Vorbei an der Treppe betreten wir zuerst das Empfangszimmer (Abb. S. 231), das durch eine breite, im flachen Bogenfeld mit köstlicher durchbrochener Füllung verzierte Schiebetür aus Glas in das Musikzimmer führt*), beide Räume mit gelb- und blaugestreiftem Seidenrips ausgeschlagen, der mit den silbergrauen Paneelen und der silber- und blaugemusterten Decke trefflich zusammenstimmt. Das Parkett aus dunkler Eiche mit schwarzen Einlagen steigert die Vornehmheit dieser Räume, in denen Ausstattungsstücke des 18. Jahrhunderts, darunter eine schätzbare französische Sofa- und Sesselgarnitur mit Bezügen in Petitpointstickerei Aufstellung gefunden haben (Abb. S. 230).

Ein Korridor, die Galerie, führt von hier aus in das Speisezimmer (Abb. S. 233), den

*) In die Zwickel der Türbekrönung sollen noch Reliefarbeiten kommen.

größten und stattlichsten Raum des Hauses, der von langrechteckiger Gestalt in der Querachse des Hauses hinter der Treppendiele gelagert ist. Die Rückwand dieses Zimmers nimmt ein prächtiges Büfett ein (Abb. S. 235), die vordere Schmalwand ist in der Mitte durch einen Kalksteinkamin besetzt, dessen flach eingeschrägte Wandungen in einem vielgliedrigen, höchst lebendigen Profil abgetreppt sind. Flankiert wird der Kamin durch zwei Nischen mit pompejanischrotem Grunde, in denen schlanke Glasschränke mit Porzellan- und Silbergerät aufgestellt sind (Abb. S. 232). Die Farben dieses Raumes sind durch feurige Akzente gehoben. Der hellgelbe geschliffene Kalkanstrich der Wände ist durch die grüne und rote Malerei an der Decke und den leuchtend grünen, mit großliniger gelb und brauner Blattbordüre gefaßten wollenen Fußteppich (nach Zeichnung von Mebes gewebt) belebt. Die rückseitige Schmalwand des Speisezimmers öffnet sich in den Wintergarten (Abb. S. 234), dessen leichte Malerei — wie die des vorigen Zimmers von Paul Hartmann — und reizende Blumentische Beachtung verdienen. Die lichten grünen, blauen usw. Seidenripsvorhänge



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH: GARTENFRONT (WINTERGARTENANBAU)



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH: EINGANG



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH: BLICK VON DEM VORRAUM IN DIE DIELE



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH: BLICK VON DER DIELE GEGEN DEN VORRAUM



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH: ECKE DER DIELE



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH: DIELE



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH · MUSIKZIMMER MIT MÖBELN DES 18. JAHRHUNDERTS

ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH: BLICK VOM EMPFANGSZIMMER IN DAS MUSIKZIMMER

dieser und der anderen Räume tragen überall zur Verfeinerung des farbigen Bildes bei. Durch die großen Fenster des Wintergartens fällt der Blick auf den viereckigen, von alten Bäumen bestandenen Garten und darüber hinweg schweift er durch eine weite, unbebaute Fläche, in dessen Mitte der 45 m hohe neue Wasserturm des Werkes, der den Mittelpunkt weiter Parkanlagen bilden soll, seine mächtigen Pfeiler bereits aus dem Boden erhebt. Er ist in der Achse des Speisesaales und Wintergartens orientiert.

Die wohlig geschwungene Wendeltreppe führt uns nun auf die Diele des ersten Stockwerks, von der wir sogleich die Bibliothek des Besitzers betreten (Abb. S. 236/37). Dieser viereckige Raum von schön abgemessenen Verhältnissen ist durchaus mit dunkelbraun poliertem Mahagonigetäfel verkleidet, in das handliche Bücherspinde und -regale eingebaut sind. Die Rückseite bildet die eigentliche Bibliothek, deren verglaste Schränke in schmale, spitzbogig geschlossene Felder geteilt sind. In der Mitte ist ein Kamin aus istrischem Kalkstein eingesetzt. Die hochrechteckige Kaminwand ist glatt geschliffen; über der Oeffnung sitzt ein Zahnschnittgesims und in der Mitte des Oberteils ist ein Rundfeld in Marmor von Blaczek, einen Hirsch mit einer Kanne in Relief, das alte Zeichen der Familie, enthaltend, eingefügt. Die Möbel, Schreibtisch und Sessel von kräftig geschwungenen Formen in Mahagoni mit bordeauxroten Plüschbezügen machen die Gemütlichkeit dieses Raumes vollkommen. Die Decke ist hier blaßrot getönt; den Fußboden bedeckt ein wollgewirkter Aubussonteppich im Empirestil, jene Gattung von Fußteppichen, die in jüngster Zeit so schnell wieder zu Ehren gekommen sind und die uns auch im Hirschschen Hause mehrfach begegnen. Auch die sinnreiche Form der Maskierung der Heizkörper unter den Fenstern durch bestickte Rahmen, aus Abb. S. 237 ersichtlich, verdient Hervorhebung.

Ein kurzer Blick sei nun noch in das Schlafzimmer mit den an beiden Seiten anstoßenden Ankleideräumen geworfen (Abb. S. 238).



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN ▪ HAUS HIRSCH: NISCHENSCHRANK IM ESZZIMMER



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH: ESZZIMMER

Dieser lichte Raum ist als einziger mit einer Papiertapete (von hellgelber Farbe) bekleidet. Aeußerst duftig ist die mit weißer Seide drapierte Hängelampe, wie einiges andere der Art eine Arbeit der trefflichen Werkstätten von Richard L. F. Schulz. Gelungenes findet sich auch wieder unter den Möbeln, von denen eine Kommode und ein Hängeschränkchen und der Toilettentisch der Dame abgebildet sind (Abb. S. 239). Die anmutig geschwungenen Beine und Rahmen, die Belebung durch Schnitzerei — wieder von Blaczek — die Holzbehandlung zeugen von einer so gereiften Kunst, daß man gestehen wird: diese Schöpfungen schließen sich den besten Arbeiten der alten Stilepochen an. Diese Entwicklung



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH: ECKE AUS DEM WINTERGARTEN. MALEREI VON PAUL HARTMANN



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN

HAUS HIRSCH: BÜFETT IM SPEISEZIMMER

des Möbels aus der Sache und dem Material, ihre liebevolle Durchbildung sind völlig frei von aller Stilsucherei und Nachahmerei und so sind die Stücke wohl berufen, den Besitzer dauernd froh zu stimmen, so daß er sie nicht nach einem Jahrzehnt oder eher schon, wie doch so häufig, nicht mehr sehen mag. So gehen denn auch die Mebesschen Bau- und Möbelformen allenthalben mit den guten Kunstwerken älterer Epochen, die der Besitzer aufgestellt hat, aufs beste zusammen. Auf diese und die Bilder und Gegenstände unserer Zeit näher einzugehen, müssen wir uns hier versagen.



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH: BIBLIOTHEKZIMMER ▪ BLICK AUF DIE BÜCHEREI ▪

Die unermüdete Durcharbeitung bis ins einzelne hinein, die unseren Mebes zu einem wahren Meister der Baukunst macht, bekundet sich auch in den übrigen Räumen, den Fremdenzimmern, der durch die gemalte Decke und schön geäderte Marmorbekleidung ausgezeichneten Badestube (Abb. S. 240) und endlich in der Küche mit ihrer sauberen Anrichte und der weißen schwarzgerauteten Fliesenvertäfelung (Abb. S. 241).

In allem und jedem zeigt sich die sichere Künstlerkraft, das unbeirrbare Gefühl, die weise beschränkende und unablässig feilende Arbeit eines Meisters, dessen Ruf bereits zu fest begründet ist, um großer Lobeshymnen zu bedürfen. Der Bauherr kann sich glücklich

preisen, seine weitausgreifenden Unternehmungen einem solchen Manne übertragen zu haben, und der Künstler seinerseits wird dem Gönner ein inniges Dankgefühl bezeigen, der ihm, dem in der Vollkraft seines Schaffens, in den schönsten Mannesjahren stehenden, strebenden Baumeister so reiche Gelegenheit zur wickeln und fruchtbar zu machen, scheinen sich Bauherr und Baumeister zu begegnen. Herr Hirsch als tatkräftiger Fortsetzer ehrwürdiger Familientradition, Herr Mebes als Weiterbilder echter märkischer Bauüberlieferungen, die in der Kunst der Schule Gillys und Schinkels gipfeln. Und so wird die hier



ARCH. PAUL MEBES — HAUS HIRSCH: ECKE AUS DEM BIBLIOTHEKZIMMER M. GESTICKTEM HEIZKORPERVORSATZ

Betätigung seiner Meisterschaft gewährt. Das Haus Hirsch ist, wie gesagt, nur ein kleiner Teil der im Gange befindlichen Umgestaltungen, die sich als ein Zeugnis des harmonischen Zusammenarbeitens zweier gleichgerichteter Männer darstellen. In dem pietätvollen Gefühl für das Ueberlieferte und dem Drang, es in lebendigem Sinne fortzuentgeleistete Arbeit lange über die Bedürfnisse des Tages hinaus kommenden Generationen zur Freude und zum Segen gereichen. Ein Blick auf die allenthalben hochsteigenden Bauten mußte uns beim Verlassen des Messingwerkes mit dem frohen Gefühl durchdringen, daß hier inmitten des Maschinenlärms wahre Kunst emporwächst. HERMANN SCHMITZ



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN ▫ HAUS HIRSCH: SCHLAFZIMMER MIT BLICK IN DAS DAMEN-ANKLEIDEZIMMER

DIE AUFGABE DER BAUKUNST IN DER KULTUR UNSERER ZEIT

Das Problem der modernen Baukunst ist in tiefstem Sinn ein Kulturproblem, insofern als es die geistige Einheit unserer Zeit in Frage stellt.

Zweifellos hat die Zeit, in der wir leben, ihre hohe Kunst, wie sie sich in Malerei und Plastik, in Musik und Dichtung und auf der Bühne tief und reich ausspricht. Aber alle diese Künste haben die Neigung, für sich, in selbstgenügsamer Eigenheit, verharren zu wollen, und verschmähen stolz den Anschluß an die außerkünstlerischen Bestrebungen ihrer Mitwelt.— Anderseits hat es das heutige Geschlecht, nicht minder zweifellos, zu einer Höchstentwicklung der technisch - wissenschaftlichen Zivilisation gebracht, worin es alle früheren Jahrhunderte weit überragt. Allein gleich einem Emporkömmling materialistischer Geschäftserfolge, verspürt diese äußere Zivilisation erst geringe Absicht, sich mit der Geistigkeit unserer Zeit, wie sie gerade in der Kunst ihre Blüten treibt, zu erfüllen, sich mit ihr zu verschmelzen und dadurch erst zu verinnerlichen.

Dieser oft empfundene zwiespältige Widerspruch der modernen Kultur erscheint vor allem in der Baukunst in beispielhafter Schärfe.

Denn wenn die anderen sichtbaren Künste, Malerei und Bildnerei, in ihrer innerlich begründeten Abgeschlossenheit vom Werktagsleben immerhin sinnvoll genossen werden können, empfangen die „angewandten" oder Nutzkünste, die Baukunst und das Kunstgewerbe, erst ihre eigentlichste Bedeutung, ihren tiefgründigsten Zweck in der Beziehung zu und der Verbindung mit der Umwelt: ihre geistige und künstlerische Ergänzung ist der Mensch, der sie gebraucht. Dieser kulturgeschichtlich bestimmte Faktor, der moderne Mensch, erscheint damit den Nutzkünsten als die sich selbst gleichbleibende Voraussetzung gegeben, nach ihm haben sie sich zu richten, ästhetisch zu „stimmen". — Das ist die Forderung, die unser Sehnen nach einem „modernen" Stil meint.

Weit entfernt von einer Erfüllung dieses so selbstverständlichen Gebots, zeigte die bislang



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH
BLICK VOM ANKLEIDEZIMMER IN DAS SCHLAFZIMMER



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH
DAMEN-ANKLEIDEZIMMER. FRISIERTISCH

geübte Durchschnittsarchitektur den gekennzeichneten Zwiespalt: sich selbst gerechter Kunstformen hier, einer roh und unverhüllt sich brüstenden Technik da — in erschreckendem Umfang. Auf der einen Seite soll die gegenwartsfremde Formenwelt des durch die Stilgeschichte geheiligten Akademischen die Schmuckbedürfnisse befriedigen, welche die andere Seite des üblichen Baubetriebs, die nüchterne Materiallogik und die bloß errechnete Zweckkonstruktion des Hochbauingenieurs, der plastischen Vorstellungskraft nicht darzubieten vermag! Der Beispiele solcher sich widersprechenden Zusammenkoppelung sind so viele und sie treten uns, als längst bekannt, tagtäglich unter die Augen, daß es sich fast erübrigt, auf eines noch besonders hinzuweisen: ich meine die großstädtische Mietskaserne, jenen rohen, rein aus Geldabsichten geborenen Kasten, den alsdann eine gefühlsunsichere Verstandesbildung mit Renaissancesimsen und Stuckkaryatiden „verzieren" zu müssen glaubt.

Eine Lösung dieses klaffenden Kulturproblems gehört zu den Herzenswünschen unserer Zeit, wovon denn auch wiederholt Stimmen laut wurden, von erlesenen Vertretern des Publikums, wie Karl Scheffler mit seinem empfehlenswerten Buch „Die Architektur der Großstadt" (mit 60 Abbildungen, Berlin 1913), von Künstlern selbst, wie Peter Behrens, dessen von männlichem Willen erfüllter, zukunftsverheißender Vortrag über den „Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik" vielen von uns in dankbarer Erinnerung steht.

Diese Sehnsucht verlangt nach einer Kultursynthese, die ihren Bereich kaum weit genug spannen kann. Denn sie muß die fremdartigsten oder gar sich einander befeindenden Elemente verbinden: die künstlerische Form in ihrer idealen Eigensinnigkeit und die technische Konstruktion in ihrem übermenschlich, materiell harten Zwang, einen geistig individualisierten Geschmack hier und die sozialen Bedürfnisse weiter Volksmassen da, — logisch denkende Einheit und rein instinktiv handelnde Mannigfaltigkeit. — Kurzum, die geistige Kunst und die materielle Zivilisation sollen fürderhin nicht mehr sich einander ausschließende Gegensätze bedeuten oder aber der eine Faktor auf Kosten des andern eine Vorherrschaft anstreben: als abstrakter Aesthetizismus, als technischer Materialismus, — sondern beide sollen sich organisch verschmelzen und funktionell vereinen in dem höheren Dritten, das man als „Kultur" bezeichnet.



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH: BADEZIMMER

* * *

Wenn man den Grundlagen der gegenwärtigen

Baukunst nachfragt und sie mit denen vergangener Zeitalter vergleicht, so ergibt sich als Folge der heute bestehenden Kulturlage eine doppelte Veränderung: andere Bauherren und andere Bauaufgaben.

In früheren Jahrhunderten waren die Auftraggeber der Baukunst Kirche und Geistlichkeit, Fürsten und Adel. Wenn während des 15. und 16. Jahrhunderts auch das Bürgertum der Städte eine Rolle als Bauherr zu spielen unternahm, so erschien es auch darin nur als der „dritte Stand" neben Adel und Geistlichkeit, die kulturell und formal tonangebend, das heißt künstlerisch: stilbildend, waren und blieben. — Aber seit der Revolution hatte sich dieses Verhältnis umgekehrt. Der Ausspruch des sich hierin selbst charakterisierenden Napoleon: La carrière est ouverte au talent! wirft eine Menge demokratischer Individualitäten an die Oberfläche der Gesellschaft, und die erste Stilverkörperung der neuen Bürgerlichkeit ist das Biedermeier, das, wohl gemerkt in seiner Zeit führend erscheint: von der bürgerlichen Gesellschaftsschicht aus beherrscht es ebenso die Höfe und die Geistlichkeit, die damit ihre stilschaffende Rolle endgültig abgegeben haben.

Je mehr die patriarchalische Wirtschaftsform des Ackerbaus dem neuzeitigen Industrialismus weicht, um so mehr nimmt die Kulturmacht des Bürgertums zu. Der soziale Umschwung von Beginn bis zu dem Ausgang des einen 19. Jahrhunderts erscheint größer als der aller vorausgehenden Jahrhunderte zusammengenommen. Das erwerbstätige Volk wird mündig: es findet seine Oeffentlichkeit, in der es seine Gefühle und Wünsche aussprechen kann. Der aristokratische Einzelne wird von der demokratischen Menge übertönt. Die Meinung der Masse und die Ansprüche der Massenarbeit finden in der Theorie des Sozialismus ihre geistige Formulierung. Was in den Tagen des Ancien régime intellektuell und gesellschaftlich mundtot machte, die Handarbeit, die schaffende Tätigkeit, die Neues hervorbringt und sich nicht von ererbten Lehnszinsen nährt, verleiht den modernen Adel, stellt den Berechtigungsschein aus zu einer Führerrolle. „Die Arbeit" ist zum höheren Begriff geworden, der sich seine neuzeitige Ethik gebildet hat. — Diese bürgerliche Adelsdemokratie stellt den neuen Bauherrn in der Architektur, den Kaufmann, den Industriellen: So sehr erscheint dieser als Vertreter unserer Tage,



ARCH. PAUL MEBES-BERLIN HAUS HIRSCH: KÜCHE

daß die anderen Auftraggeber, wie der Staat oder die Fürsten, sich nach dem von ihm aufgestellten Maßstab richten müssen. Die Stadtgemeinden zumal können nur großkaufmännische oder großindustrielle Baupolitik betreiben.

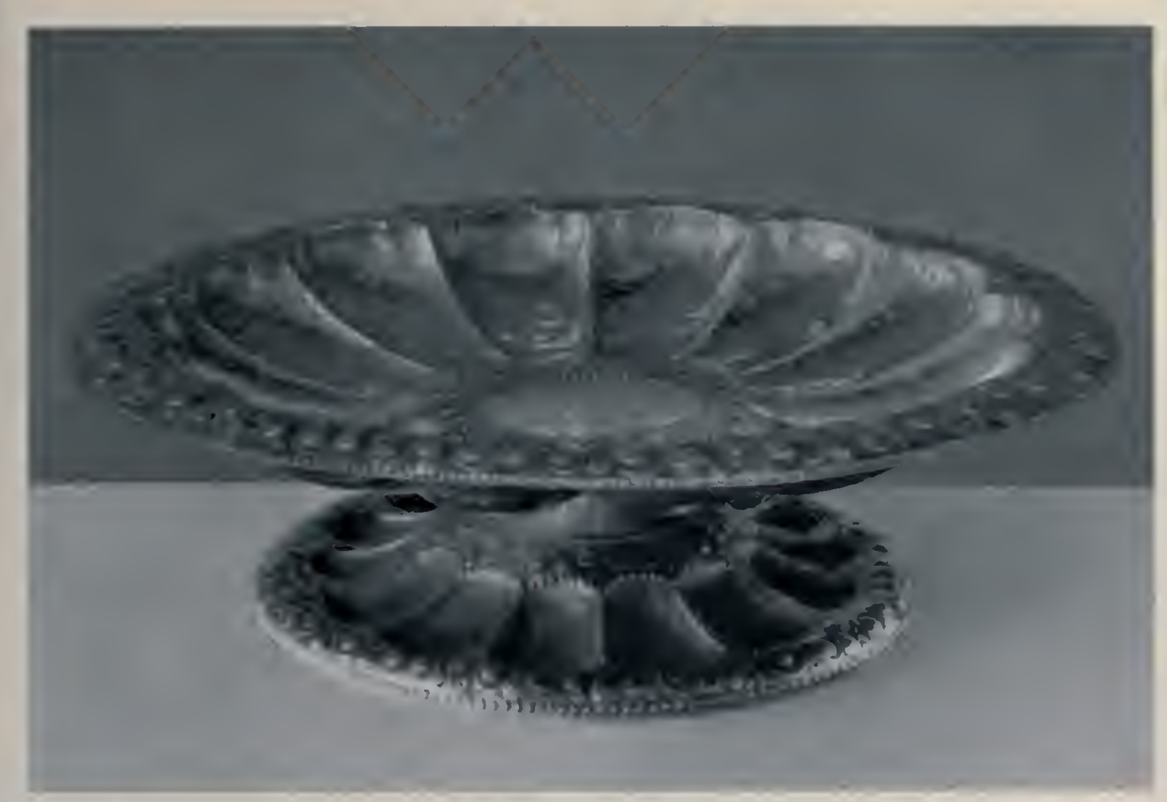
Dem bürgerlich-demokratischen Bauherrn entsprechend, wird zur wichtigsten, ja alleinigen Bauaufgabe der modernen Architektur die bürgerlich-demokratische Großstadt: hinsichtlich ihrer intensiven Arbeitsweise wie ihrer extensiven Verkehrs- und Handelsbeziehungen. Hier wird die tausendfältige Ware raffinierter Kulturbedürfnisse erzeugt, deren Absatzgebiet sich aber nicht mehr auf die enge Stadtwirtschaft, die Provinz oder auch das Land beschränkt, sondern deren Feld die Welt ist. Diesem Herzen weltwirtschaftlichen Getriebes gilt es immer neue Kammern zu erschaffen, alte, verbrauchte zu ersetzen: Hier in den Großstadtbauten kann sich ein neuer Architekturwille auswirken, während diesem Baubedarf der modernen Großstadt gegenüber das architektonisch längst gesättigte flache Land nicht entfernt nahekommt. — Die Großstadt mit ihrer Weltindustrie und ihrem Welthandel hat schließlich neue Zahlenmaßstäbe für die Baukunst geschaffen: Schon die neue, bis jetzt unerhörte Bevölkerungsdichtigkeit stellt sehr wesentliche Probleme auf dem Wohnungsgebiet und dem Gebiet des Binnenverkehrs. Wenn früher die majestätische Ausdehnung von St. Peter, dem Eskorial oder von Barockschlössern wie Versailles aus der prunkvollen Phantasie, der im höchsten Sinn repräsentativen Kulturidee einzelner Staatslenker entsprungen war, so bedeutet der Platzumfang von Bauten wie dem Leipziger Hauptbahnhof oder eines Fabrikenviertels der Berliner AEG eine sachliche Notwendigkeit der modernen Arbeit. Es ist bekannt, wie diese neue, quantitative Eigenschaft der heutigen Baukunst, die große Anzahl und der unerhörte Maßstab, in einem jungen Land ohne historische Voraussetzungen und mit einer dementsprechend rücksichtslos folgerichtigen Industriekultur, Nordamerika, einen wahren Enthusiasmus für Riesenzahlen und Riesengrößen erzeugt hat.

Soll unter dem bedeutungsreichen Begriff des „Stils" der formale Ausdruck des einheitlichen Lebensgefühls einer historischen — das heißt raum-zeitlich begrenzten — Gruppe verstanden werden, so sind alle diese Kulturfaktoren als Inhalt darin aufzunehmen: die Demokratie und die sozialistische Gleichwertigkeit der Volksmassen, die Intensivarbeit der Industrie und die weltwirtschaftliche Ausweitung des Handels und damit des neuzeitlichen Geisteshorizonts, und endlich die maßgebende Rolle der großen Zahl.

FRITZ HOEBER



ARCH. P. MEBES — HAUS HIRSCH: GOLDENE HOLZKRONE IN DER EINGANGSHALLE



GEORG MENDELSSOHN AUFSATZ. KUPFER, GEHAMMERT, GESCHWARZT UND POLIERT



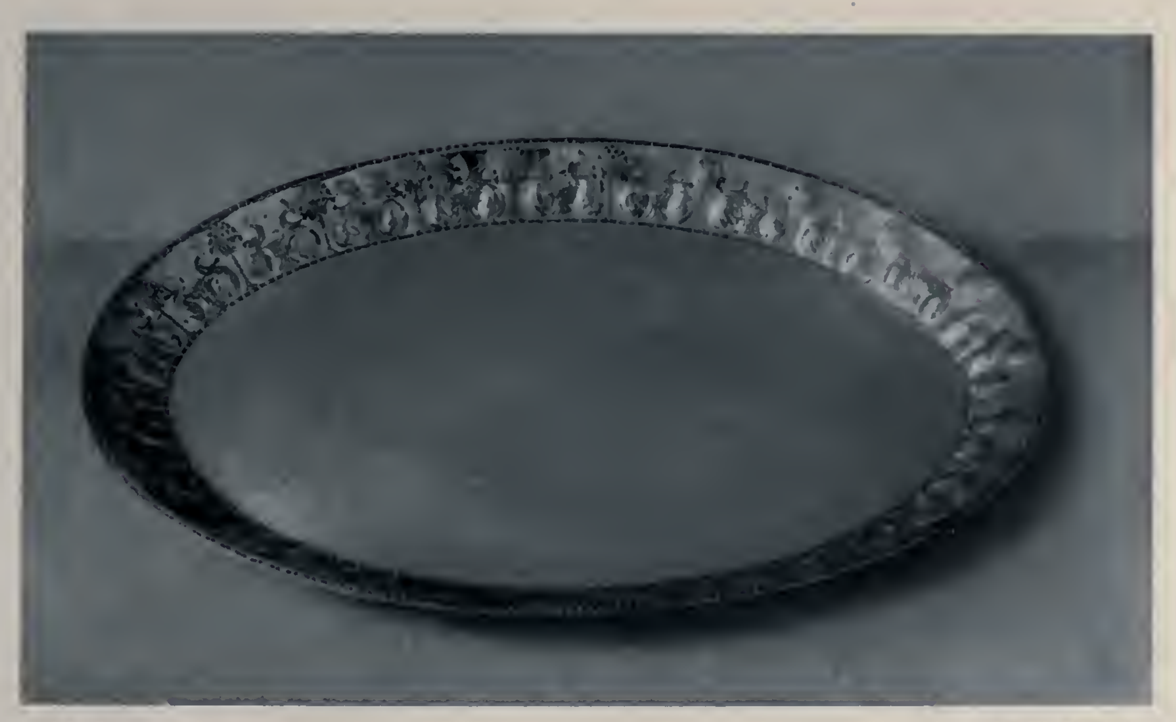
GEORG MENDELSSOHN SCHALE. KUPFER, GEHAMMERT, GESCHWARZT UND POLIERT



GEORG MENDELSSOHN — LEUCHTER. MESSING



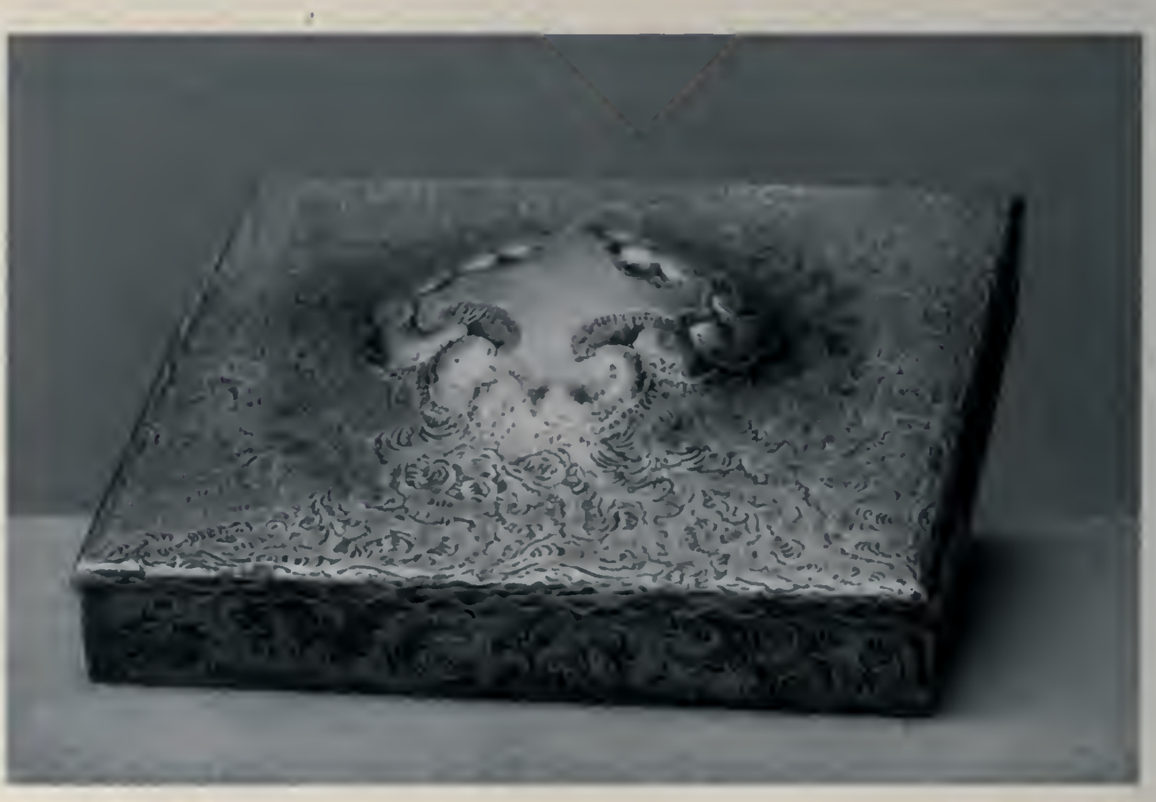
GEORG MENDELSSOHN SCHALE. MESSING



GEORG MENDELSSOHN UNTERSATZ. MESSING



WALTER HAGGENMACHER MESSINGKASTCHEN



WALTER HAGGENMACHER MESSINGKASTCHEN



P. BRUCKMANN SÖHNE - HEILBRONN

SILBERNE FRUCHTSCHALE



UMARBEITUNG DER GÖTTINGER OBER-BÜRGERMEISTER-KETTE IN EISEN ▪

ENTWURF: JOSEF WILM D. J.
AUSFÜHRUNG: EMIL LETTRÉ





Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN
HERRENZIMMER IN AMERIKANISCHEM NUSZBAUM

DIE SICHTBARE WELT IN DER BILDENDEN KUNST*)

Der betrachtende Mensch kann von den ihn umgebenden Dingen der Natur und Außenwelt nur Farben, Gestalten, Gewichte, Gerüche, Geschmäcke, Geräusche und Oberflächenbeschaffenheiten erkennen; was die Dinge wirklich sind, weiß er nicht. Anders in der Kunstschöpfung und Kunstwahrnehmung! Hier schafft der künstlerische Geist selbst etwas Neues, was sich sowohl von wissenschaftlicher Dinglichkeit als auch vom bloß physischen Form- und Raumeindruck des Menschenauges wesentlich unterscheidet. So kann man in diesem Sinne je nach der Einstellung des menschlichen Geistes drei unter sich verschiedene Erkenntnisarten von den sichtbaren Formen und Räumen der Außenwelt trennen: nämlich die Daseinsform, das ist die objektive, reale Dingform — man kann sie nicht sehen, nur denken —, die Erscheinungsform, das ist der natürlich, physisch entstehende Abdruck einer Ansicht der Dingform auf der menschlichen Netzhaut — sie ist der Eindruck des naiv unkünstlerischen Auges —, und endlich die Wirkungsform, das ist die Kunstform, wie sie der Künstler vermittels seines Werkes schafft und auf welche der Kunstverständige im Wahrnehmungsinhalt reagiert.

Die künstlerische Wirkungsform, auf die es in der Architektur, Plastik und Malerei sowie auch in jeder anderen Kunst einzig und allein ankommt, besteht nicht in der Kenntnis der Form eines Kunstwerks an sich oder seiner optisch physiologischen Erscheinung, sondern in der Wahrnehmung der ästhetischen Bedeutung dieser Form und ihrer Erscheinung. Zu dem bloßen Augeneindruck kommt schon bei dem ersten erfassenden Blick eine geistige Kraft mit spezifisch ästhetischen Eigenschaften hinzu; erst mit der Beachtung ihrer ästhetischen Wirkungsqualitäten entsteht das Verständnis für die Potenzen einer Kunstform.

Diese Fähigkeiten sind beim Durchschnittsmenschen meist sehr vernachlässigt und fehlen oft vollkommen. Das praktische Leben verlangt vielmehr Wissen, Begriffsbildung und scharf gegenständliche Auffassungsgabe als ästhetische Anschauungsfähigkeiten zu entwickeln. Und doch müssen bei der Kunstwahrnehmung die dabei sich bildenden wesenseigenen Vorstellungen so geklärt und gesteigert werden, daß sie den Grad der Notwendigkeit erreichen. Darin liegt zugleich die Forderung einer absoluten Neubildung der Flächen-, Körper- und Raumwelt. Die malerische Form auf einem künstlerischen Gemälde ist z. B. eine wesensverschiedene von jener in der Natur oder auf einer Photographie, die optischen Potenzen einer Plastik müssen andere sein wie jene des menschlichen Modells oder wie das Ideal des wissenschaftlichen Anatomen, und der künstlerische Raum in der Architektur ist ein ganz anderer wie der euklidische in der Stereometrie. Bloße Naturnachahmung oder nur sinngemäße Weiterbildung der dinglichen Welt wären im Reiche der Kunst Willkür und Unbestimmtheit.

Die ästhetische Wahrnehmung der sichtbaren Welt ist also prinzipiell verschieden vom unkünstlerischen Erfassen der Dinge. Aber auch bei den Künstlern selbst bestehen noch sehr erhebliche Unterschiede in der Wahrnehmungsfähigkeit, je nachdem ihr Sinn eingestellt ist, je nachdem z. B. mehr Begabung und Schulung für Malerei, Plastik oder Architektur vorherrscht. Viele haben — wie die Erfahrung jeden Tag bestätigt — zwar für graphische und farbige Flächenkunst großes Verständnis, für räumlich dimensionierte Kunstwerte dagegen bleibt ihr Auge unempfänglich, andere wieder erschauen alle bildende Kunst — auch die Malerei und Architektur — körperlich plastisch oder sie suchen in einem künstlerischen Raum und vor einem Körper vor allem anderen das „Malerische", d. h. sie projizieren das Gesehene auf eine Fläche, weil ihr Auge eben auf das Bildmäßige zuerst einspringt. Darnach entstehen ganz verschiedene Wahrnehmungsinhalte. Zudem üben die Zeit, die Nationalität und die Rasse einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf den Darstellungsmodus und die Aufnahmefähigkeit der Kunst aus; das ästhetische Auge ist in hohem Grade von der Zeitepoche abhängig, und manche Entwicklungsstufen bleiben für gewisse Wahrnehmungen ganz oder teilweise stumpf. Vollkommen gerecht kann man einem Werk der bildenden Kunst jedoch nur dann werden, wenn man sich — außer anderem — vor allem seiner elementaren Eigenart, als Fläche, Körper oder Raum, gemäß einstellt.

Der Maler sieht mehr wie ein künstlerisch organisierter Projektionsapparat, der alles auf eine zweidimensionale Fläche wirft und dabei die perspektivisch auf eine Ebene gebannte Natur im Sinne seiner Kunst komponiert und

*) Aus dem im Verlag von Piloty & Loehle, München, ersch. Werke: „Einführung in die Architekturästhetik" von H. Sörgel.

individualisiert. Abgesehen von den Farben spielen die daraus resultierenden Bildwirkungen, Silhouetten, Ueberschneidungen und Verkürzungen die wichtigste Rolle. Er fragt nicht nach absoluten Größen und wahren Maßen, wie z. B.: wie hoch ist dieser Baum mit dem Meterstab gemessen vom Erdboden auf, wie lang ist jenes Haus, wie vielmal so hoch ist die Mauer als das Dach usw.; sondern er gibt sich Rechenschaft darüber, ob das Haus so über das Gebüsch hinausragt, daß es ein schönes Bild gibt, ob der First des Hauses so in die Baumgruppe einschneidet, daß es malerisch wirkt! Bei dieser fundamentalen Grundeinstellung auf eine zweidimensionale Fläche als das elementare Medium seiner Kunstauffassung bleiben dem Maler selbstverständlich noch unerschöpfliche Variationen und Freiheiten, um seine Kunst zu individualisieren. Trotz der gemeinsamen Reduktion aller künstlerischen Wahrnehmungen auf das Zweidimensionale wird der eine Maler ein „Naturalist" oder „Realist", der andere ein „Idealist", „Symboliker", „Impressionist" oder wie diese — immer nur ungenügenden — Schlagworte sonst noch heißen mögen.

Der Bildner dagegen rechnet mit anderen Faktoren als der Maler. Betrachtet man einen Besucher, wenn er zum erstenmal in ein fremdes Zimmer tritt und beobachtet man, worauf er sein Augenmerk zuerst richtet, so wird man je nach der Wahrnehmungsfähigkeit des Besuchers merkwürdige Unterschiede feststellen können. Der eine erblickt beim Eintritt irgend einen Einzelgegenstand, z. B. eine Vase, welche sein Auge fesselt. Es bleibt gleichsam daran hängen und ist vollkommen damit beschäftigt. Es wandert um den Gegenstand herum, beschaut ihn von allen Seiten, und wenn der Besucher das Zimmer verlassen hat, erinnert er sich wohl noch an die Vase, aber er weiß nicht, ob sie in das Zimmer hineingepaßt hat, ob der Raum in einheitlich zusammenstimmenden Möbeln, in einem bindenden Farbton usw. eingerichtet war. Er sieht die Gegenstände einzeln körperhaft, d. h. plastisch. Ein Betrachter von wesensverschieden anderer Auffassungsart dagegen bleibt vor Eintritt in das Zimmer einen Moment im Türrahmen stehen, er läßt den Raum in seiner Gesamtheit auf sich wirken und verspürt seine Dimensionen. Er geht darin herum und nimmt persönlich eine Stellung zum ganzen Milieu. Wenn er weggegangen ist, kann er sich vielleicht an kein einzelnes Detail der Einrichtung genauer entsinnen, aber er hat in sich eine Sympathie oder Antipathie des erschauten Gesamtraumeindrucks erzeugt; denn er hat das Zimmer in seinem Charakter wie einen Menschen, dessen Bekanntschaft er eben gemacht hat, in sich aufgenommen. Diese Wahrnehmungsart ist eine räumlich architektonische.

Der eine sieht die Einzelheiten, der andere die Gesamtheit. Der erstere besitzt die ästhetischen Voraussetzungen zum Verständnis eines Raumgebildes nicht, sein Auge ist gewohnt, immer nur einen Gegenstand, abgesondert von seinem großen Rahmen, isoliert von seiner Umgebung, zu betrachten; er sieht in dem Detail etwas Absolutes. Dieses detaillierende Sehen überträgt sich durch sein Auge auch auf sein künstlerisches Denken und Fühlen; er beurteilt z. B. ein Architekturwerk nach der Korrektheit eines Profils, nach seiner Stilreinheit und erfreut sich an diesen Qualitäten. Der andere sieht in dem Geschauten vor allem eine Ganzheit, er reduziert die Vielheit auf eine Einheit, vereinigt die Erscheinungen in einem Zentrum, das Nach- und Nebeneinander zu einem Simultanen. Er sucht den Rückweg zur Raumidee, sammelt die sieben Regenbogenfarben wieder in dem Weiß des Prismas. Jeder einzelne Gegenstand hat nur relative Bedeutung, er spricht und lebt nur, indem er sich wie ein Ton in einer Melodie, wie ein Instrument in einem Orchester, der Gesamtheit dienend, einordnet. Das konzentrierende Sehen ist die ästhetische Voraussetzung jeder künstlerischen Raumbildung und des Verständnisses ihres Wahrnehmungsinhaltes.

Diese Fähigkeit ist nicht immer nur von einzelnen Künstlern ausgegangen, sie war Jahrhunderte hindurch Gemeingut mehrerer Generationen, wie die schönen alten Städte beweisen. Ja, es scheint, daß einzelne überhaupt ohnmächtig sind, wenn sie der Zeitgeist darin nicht unterstützt; denn die Städtebaukunst wird von sehr vielen Köpfen beeinflußt. Rege Museumstätigkeit, Museumsfreude, welche den Gegenstand an sich pflegen und bewundern, sind typisch für eine Zeit, welcher der Sinn für große Zusammenhänge in der bildenden Kunst, besonders Architektur, verloren gegangen ist. Müssen nicht z. B. jene Architekturstücke im Vorhof der École des beaux-arts in Paris oder im South-Kensington-Museum in London jedem räumlich Empfindenden wie ausgerissene Schmetterlingsflügel, wie abgerissene Stimmen aus einem Orchester erscheinen? — Die künstlerische Auffassungsgabe unserer Zeit neigt überhaupt mehr nach der Flächen- und Körperkunst als nach der Raumkunst. Solange sich diese Vorliebe auf die ihr adäquaten Mittel der Fläche und des Körpers beschränkt, wäre es nicht beklagenswert, sobald aber flächenhaft malerisches und körperhaft plastisches



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN ▫ ▫ BÜCHERSCHRANK IN AMERIKANISCHEM NUSZBAUM
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., München



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN — SOFA AUS EINEM HERRENZIMMER

Grundempfinden sich im Raume durchsetzen und dort dominieren wollen, bedeutet es eine Verkennung der Architektur und einen Niedergang des räumlichen Empfindens.

Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß unsere Architektur im Niedergang begriffen wäre, sondern daß sie vielfach auf Umwegen Effekten nachgeht, wo sie bei zielbewußter, räumlich dimensionierter Gestaltung viel sichere und ihr eigenartige Wirkungen erzielen könnte. Wir suchen im Architekten noch oft den „flotten" Zeichner — Inserate und Annoncen beweisen es täglich —, unsere Preisgerichte prämiieren bei Wettbewerben vielfach den graphischen Künstler, welcher die effektvollsten Perspektiven zeichnen kann und bedenken nicht, daß Pläne und Gemälde in der Architektur nur vorübergehende Mittel zum eigentlichen Zweck sind, daß man im künstlerischen Raum die noch so flott gezeichneten Bildchen gar nicht mehr sieht. Die Enttäuschung für den räumlich Empfindenden ist oft groß, wenn er die flotten Striche und Schattenwirkungen in einem Bau mühsam durch verschiedenfarbiges Material, Gesimslinien usw. erkünstelt sieht; während die Hauptsache, nämlich die Raumwirkung, fehlt, die raumbildenden Elemente, Boden, Wände, Decke, auseinanderfallen und keine Stimmung aufkommen kann. Was nützt dann die schöne Perspektivezeichnung zu Hause im Atelier oder gedruckt in einer Fachzeitschrift?

Wie für die Malerei die Fläche, für die Plastik der Körper, so bleibt für die Architektur der Raum das eigentliche fundamentale Betätigungsfeld, das allein Richtung und Norm angeben kann. H. SORGEL

DEUTSCHE AUSSTELLUNGEN IM AUSLAND

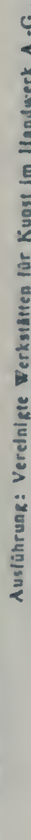
Der Deutsche Werkbund hat im vorigen Jahre bekanntlich drei Ausstellungen von starker Auswirkung in der Schweiz veranstaltet; nun sollen in diesem Jahre Veranstaltungen des Bundes in Kopenhagen und Stockholm folgen, während, unabhängig vom Werkbund, von der Münchner Secession, der Münchner Künstlergenossenschaft und dem Bayerischen Kunstgewerbeverein zusammengebracht, eine ausgesprochene Münchner Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung auf Anregung der Deutschen Botschaft bei der Pforte in Konstantinopel eröffnet werden wird. Die Reichsregierung und die bundesstaatlichen Regierungen sind bei diesen Unternehmungen stark interessiert, sie waren und sind teilweise die Anreger, da sie in diesen Ausstellungen wichtigste Mittel nationaler Propaganda erkennen. „Wir Wilden sind doch bessere Menschen" — das will man besonders den Neutralen mit Nachdruck demonstrieren. Ob mit Erfolg, bleibe dahingestellt. Diejenigen der Kunst nahestehenden Kreise

der Neutralen, die für Deutschland empfinden, an seine Aufgabe in der Welt glauben und von seinem guten und ehrlichen Willen überzeugt sind, bedürfen eines so bereitwillig angebotenen Beweises nicht, die anderen, die Mißgünstigen und feindlich Gesinnten dagegen wird man auch mit der besten Ausstellung nicht zu uns bekehren. Wenn ich trotzdem bei den in die Schweiz geschickten Ausstellungen von einer starken Auswirkung sprach, so dachte ich daran, daß die Veranstaltungen sehr eingehend gewürdigt und nach der guten wie nach der schlimmen Seite hin tendenziös besprochen wurden und dem Schweizer Werkbund Veranlassung geben, in diesem Jahre eine Schweizer Werkbund-Ausstellung zu veranstalten, um zu zeigen, was die Schweiz aus eigenen Mitteln zu leisten vermag. Aus mancher schweizerischen Pressestimme klang seinerzeit die Besorgnis heraus, der Deutsche Werkbund sei als Konkurrent erschienen und beabsichtige, die einheimische Geschmacksarbeit und angewandte Kunst aus dem Sattel zu heben; natürlich war daran nicht im entferntesten gedacht gewesen. Indessen gibt diese Befürchtung einen Fingerzeig, in welcher Richtung die deutschen Wanderausstellungen angewandter Kunst über den — seien wir ehrlich! — doch recht überflüssigen und meistens unerreichbaren propagandistischen Zweck hinaus nutzbringend gestaltet werden könnten. Sie müßten tatsächlich für den Absatz deutscher kunstgewerblicher und kunstindustrieller Arbeit werben, sie müßten so etwas wie reisende Leipziger Qualitätswaren-Messen sein, müßten Dinge zeigen, die ausgesprochen deutsch sind, d. h. in einem für deutsche Ware charakteristischen Material ausgeführt oder der Form nach für deutsche Kunstart bezeichnend. Durch Einstellung auf solche Gesichtspunkte könnten die Veranstaltungen wirklich Nutzen bringen. Aber es wäre darauf zu achten, dann nicht in die Schweiz zu gehen, wo wir uns gegen die gewandte Konkurrenz nicht durchzusetzen vermögen, ebensowenig nach Holland. Skandinavien scheint in dieser Hinsicht mehr zu versprechen, besonders aber der Orient, dem der deutsche Import von Qualitätswaren bei seinen (mag man sie im übrigen noch so sehr bedauern) Bestrebungen, sich zu europäisieren, hochwillkommen ist und auch in gutem Sinne dienstbar sein kann.

WOLF



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN — SCHREIBTISCH IN AMERIKANISCHEM NUSZBAUM



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN — WOHNZIMMER IN KIRSCHBAUMHOLZ

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., München



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

ECKSCHRANK AUS DEM NEBENSTEHEND ABGEBILDETEN WOHNZIMMER



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN KOMMODE UND SPIEGEL IN KIRSCHBAUM
ORNAMENT DES SPIEGELS VERGOLDET AUF GRÜNEM GRUND



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN — SCHLAFZIMMER IN MAHAGONI MIT INTARSIEN
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., München



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

KLEIDERSCHRANK IN GEBEIZTEM MAHAGONI
FÜLLUNG HELL MAHAGONI MIT INTARSIEN



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

ANKLEIDESPIEGEL IN MAHAGONI
MIT VERGOLDETEN SCHNITZEREIEN



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN AUS DEM VORSTEHEND ABGEBILDETEN SCHLAFZIMMER



TH. KARNER — BAUMLAUFER

MODERNE TIERPLASTIK

ZIERVÖGEL DER NYMPHENBURGER PORZELLAN-MANUFAKTUR

Wohinaus das Ziel der modernen Tierplastik geht, das erfährt man am raschesten vor — dem ausgestopften Tier, d. h. bei dem Vergleich einer guten modernen zoologischen Sammlung mit einer alten. Für den Präparator des 18. und 19. Jahrhunderts bis herauf zu dessen letzten Jahrzehnten bedeutet der Balg, das Fell oder Federkleid gleichzeitig die Erscheinung. Je sorgfältiger er die Einzelheit der tierischen Haut zu erhalten verstand, um so besser war seine Aufgabe gelöst. Daß darüber der Tierleib und dessen Wesentliches, die Bewegungserscheinung, kaum gesehen wurde, tat nichts. Etwa den Künstler zu Rate zu ziehen für die Modellierung des inneren Gerüstes, wäre wohl keinem zoologischen Sammler alter Richtung eingefallen. Der moderne Tierbeobachter fängt umgekehrt mit dem Modell an. Mit dem Grundsatz, jede Tiergattung in der ihr eigenen Gebrauchsweise ihrer Glieder zu erfassen, den leise gespannten Tritt des Raubtieres von dem hastigen, sprunghaften des Nagers, die Bewegung des Klettervogels vom Läufer usf. zu unterscheiden. Mit anderen Worten, der moderne Tierbeobachter sucht das Wesentliche der Art, während der alte die Erscheinung des zufälligen Individuums beachtete.

Es ist hier nicht zu erörtern, ob der realistische Impressionismus ein Höchstziel der Kunst bedeute oder nicht, jedenfalls muß aus ihm unsere Stilauffassung abgeleitet werden. In diesem Zusammenhang: der Ziervogel, der seit dem 16. Jahrhundert als kunstgewerblicher Schmuck im Hausrat eine Rolle spielt, zeigt innerhalb der Stilwandlungen dieser drei Jahrhunderte keine Entwicklung, die außerhalb des Einflusses der erwähnten wissenschaftlichen Wandlung läge. Wenn in der Frühzeit der deutschen Porzellanplastik mit Meißen Erscheinungen auftauchen, die dem sonstigen Stilwandel vom einzelnen, Zierhaften zum allgemeinen, Ornamentalen zu widersprechen scheinen, so erklärt sich das aus besonderen Bedingungen. Von Anbeginn ist am Ziervogel als plastischem Schmuckstück im 16. und 17. Jahr-

CHR. WITTMANN — KOKEN





TH. KARNER HÄNFLING



TH. KARNER GOLDAMMER

hundert die Bildung des Federkleides, also eine vorwiegend malerische Erscheinung, das Eigene. Das Wesenhafte geht in der dekorativen Ausdeutung auf; dem Goldschmied oder Bildhauer verschlägt es nichts, den Adler genau nach denselben Gesetzen zu stilisieren wie den Singvogel, denn für ihn bedeutet der Stil alles. Man denke etwa an die prächtigen Tierstiche RIDINGERS. Lediglich in der Porzellanplastik des frühen 18. Jahrhunderts ist etwas anderes zu beobachten. In Meißen wurden damals auch Vogelgruppen modelliert, bei denen das scharfe Erfassen flüchtigster Eigenarten und ein relativ flächenhaftes Bilden absolut modern anmuten. Aber dieser zeiteigentümliche Zug erklärt sich aus dem heftigen Antagonismus der frühen deutschen Porzellankunst gegenüber ostasiatischen Vorbildern. Wir von heute wissen wohl am besten, wieviel die impressionistische Auffassung in Ostasien zu lernen hatte. Das Zurückfallen der Tierplastik beim Porzellan in den Zeitstil, wie es um Mitte des 18. Jahrhunderts in Meißen sich vollzieht und ganz ausgesprochen bei den Frankenthaler Singvogelgruppen oder den Nymphenburger Tierhatzen AULICZECKS sich zeigt, bestätigt den wirklichen Gang der künstlerischen Entwicklung.



TH. KARNER TAUBE

Das realistische Sehen erwacht mit dem Absterben der Rokokotradition. Bekanntlich unter dem überstarken Einfluß wissenschaftlicher Bestrebungen. Am frühesten in den kunstgewerblichen Gebieten. Man müßte einmal die Kleinplastik des Stils von 1820—1840, von der uns zumeist nur der Feineisenguß geläufig ist, die Medaille und Plakette, und vor allem das stilgeschichtlich wichtige und in seinen Formen



 TH. KARNER  WORGER



TH. KARNER ROTSCHWÄNZCHEN

noch wenig beachtete Gebiet der frühen Steingutkeramik daraufhin untersuchen.

Der Weg, den die Tierplastik, vorab als kunstgewerbliches Kleingerät der Porzellanplastik, von den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zu dessen Ende durchläuft, ist allerdings keine gerade aufsteigende Linie in obigem Sinne. Der Erinnerungsstil des zweiten Rokoko um 1840 besitzt wohl starke realistische Einschläge moderner Tendenz, aber nicht zugunsten seiner künstlerischen Erscheinung, die artistische Spekulation, die sich gleichzeitig immer stärker in der angewandten Kunst breit macht, zeitigt in der Porzellanplastik die öden Materialspielereien vom Schlage der „lebenden Blumen“ u. a. Noch um 1870 herrscht in der Kleinplastik ein wesentlich unkünstlerisches Sehen der Einzelheit vor. Erst die moderne Architektur hat mit diesem Aufgehen des plastischen Kerns in einem bis zum Äußersten getriebenen Oberflächenkult gebrochen. Die kunstgewerbliche Keramik dürfte etwa mit der Stilstufe der Kopenhagener Plastiken den Anfang gemacht



TH. KARNER SCHWARZAMSEL



CARL GRASER DOHLE



THEODOR KARNER
▪ NUSZHAHER ▪

KGL. PORZELLAN-
MANUFAKTUR
NYMPHENBURG



WILHELM NEUHAUSER RABE



THEODOR KARNER
SCHLEIEREULE

KGL. PORZELLAN-
MANUFAKTUR
NYMPHENBURG



WILLY ZÜGEL PAPAGEI

haben. Namentlich insofern, als nun auch die Art der Bemalung sich nach der plastischen Form richtet. Man erinnere sich der geschmeidigen Kopenhagener Tierkörper der neunziger Jahre. Da ist nicht die peinlich stilisierte Haut oder sorgfältige, spitzpinselige Bemalung; das Packende der Tiereigenschaft ist ganz in dem Wohlgefühl ornamentaler Formen geschildert.

Das moderne Nymphenburg hat rasch und mit Glück die gleiche Bahn beschritten. Die Scharffeuerfarbentechnik fand für einen geschlossenen plastischen Ausdruck die geeignete farbige Erscheinung. Das plastische Sehen ornamental wirkungsvoller Flächen gipfelt etwa in den Puttengruppen WACKERLES, mit denen der moderne Keramiker die plastischen Möglichkeiten von Masse und Glasur wohl am glücklichsten bewältigte. Aus diesem Gesichtspunkt wollen die hier abgebildeten Vogelgruppen von TH. KÄRNER, WILH. NEUHÄUSER, C. GRASER, W. ZÜGEL und CHR. WITTMANN erklärt werden. Die ornamentale Aufgabe des modernen Ziergegenstandes kommt in ihrer vollen Wirkung allerdings erst dann zur Geltung, wenn man diese reizvolle Vogelwelt in der ihr zukommenden Umgebung, als Schmuckstück in moderner Einrichtung, sich vergegenwärtigt. Da bilden sie unstreitig ein vollwertiges Aequivalent zu den heute so beliebten japanischen Kleinbronzen.



WILHELM NEUHÄUSER KAKADUS

DAS KUNSTGEWERBE UND DIE LEIPZIGER MESSE

Die Kriegszeit hat zustande gebracht, was Jahrzehnte des Friedens nicht vermochten: „Künstlerische Handarbeit wird auf der Messe gehandelt!“ Verhehlen wir uns nicht: die Volksgesinnung hat sich nicht verändert, nur die Warenknappheit brachte dies zuwege. Es wäre jedoch falsch, ohne weiteres zu folgern, daß daraus kein bleibender Gewinn zu ziehen wäre; solche Gelegenheiten müssen ausgewertet werden. Sie werden es bereits auch in gutem und in schlechtem Sinne.

Das Messeamt selbst treibt eine sehr eifrige Werbetätigkeit, um durch das Schlagwort „Kunstgewerbe“ seine Ausstellerzahl zu vergrößern, gleichgültig ob es Kitsch oder ernsthafte Arbeit heranzieht. Es kann hierüber auch nicht Richter sein. Aber eine schwere Gefahr für den Ruf des deutschen Kunstgewerbes liegt hier vor, wenn sich dieses nicht selbst zu schützen sucht. Der Begriff Kunstgewerbe ist verworren und nichtssagend geworden, und es ist daher vor allem das möglichst klar zu umschreiben, was für die Messebeschickung als Neuerung unter diesen Begriff fällt. Die sogenannte Kunstindustrie beschickt schon immer die Messe, neu ist nur, daß „künstlerische Handarbeit“ angeboten und gekauft wird. Die Hersteller sind keine Unternehmer, sondern selbsttätige gelernte Meister. Diese Handarbeit kann Einzelstück sein, oder bis zu einem gewissen Grade Vervielfältigungs-Möglichkeiten bieten, so daß die Grenze bis zur industriellen Auswertung erreicht werden kann. Industriell wird die Vervielfältigung, wenn die maschinelle und persönliche Arbeit dabei das persönliche Können bei der Wiederholungsarbeit überwiegt. Diese Grenze zu ziehen ist sehr schwer und man sollte lieber strenger vorgehen in der Bezeichnung dessen, was als Handarbeit zu gelten hat, als zu nachsichtig zu sein, da für die Handarbeit Preise gehalten werden müssen, die sich wesentlich von der industriellen unterscheiden. Geschieht dies nicht, wird die Handarbeit in den Augen der Händler bald



MARIA SINSTEDEN-ASPERDEN (NIEDERRHEIN) ▫ KISSEN. FARBIGE WOLLSTICKEREI AUF WEINROTEM ATLAS

wieder die Wertschätzung verlieren und zur Konkurrenz mit industriellen Werten gedrängt werden, was den bisherigen Niedergang herbeiführte.

Diese Gefahr steht nicht nur in Aussicht, sondern ist bereits da, wie die letzten beiden Messen beweisen. Die sogenannte kaufmännische „Tüchtigkeit“ sieht ja oft ihren Ehrgeiz und Erfolg darin, gediegene Erzeugnisse unmöglich zu machen durch minderwertige, billigere Nachahmung. Ist dann der erstrebte Massenabsatz und leichte Gewinn erreicht, bedauert man wohlwollend die unerfahrenen Gemüter, die glauben, mit künstlerischer Wertarbeit Geschäfte machen zu können und lädt sie ein, doch lieber für den Unternehmer zu arbeiten, der den „Zimt“ versteht. Das Ansehen deutscher Arbeit hochhalten? Ach was, Quatsch, Verdienen ist die Hauptsache! Und so mietet man sich einen Stand auf der Messe, schabloniert Münchnerkindl auf alle möglichen und unmöglichen Gegenstände, bindet Bauernbänder daran und schreibt großartig darüber „Münchner Kunstgewerbe“. Warum nicht, kann doch jeder. Die wundervolle Batiktechnik ist auf dieselbe gesinnungstüchtige Weise für den Massenabsatz zurechtgemacht worden; sogar eine Modeschau mit Batikkleidern und Kulissenzauber mitten im Messemarktbetrieb hat ein ganz Tüchtiger unternommen. Verkitschisieren muß man die Sache, dann ist ein Geschäft zu drehen.

Man könnte sich bitter abwenden und vornehm zurückziehen. Das hieße jedoch, sich kampflos zurückziehen, ohne das Ausland aufzuklären.

Die Stadt Leipzig hat seit Jahren den besten Willen, die deutsche Qualitätsarbeit auf der Messe heben zu helfen, kommt es aber zu praktischen Versuchen, so fehlt es an Mitteln oder man fürchtet sich, die Hersteller von Qualitätsarbeit irgendwie zu bevorzugen. Erwägungen, besondere Qualitätsmessen in anderen deutschen Städten in reinlicher Scheidung einzuführen, sind bereits ernstlich erwogen worden. Schließlich ist es aber doch nicht allein Aufgabe der Stadt Leipzig, die Mittel zu würdiger Vorführung deutscher Wertarbeit aufzubringen, das ist eine Angelegenheit von allgemeinem deutschen Interesse.

Das Reich und die sächsische Staatsregierung haben dem Messeamt eine Million Mark zur Hebung dieses deutschen Handelszentrums zur Verfügung gestellt. Man könnte der Meinung sein, daß diese großen Mittel nicht zur Werbearbeit für „gut“ und „böse“, sondern auch, wenigstens zu einem kleinen Teil für das Ansehen deutscher Wertarbeit arbeiten könnten. Bis jetzt glaubte das Messeamt, dies nicht riskieren zu können, und die Ansicht der staatlichen Geldgeber ist noch unbekannt. Jedenfalls dürfen die für den Ruf deutscher künstlerischer Handarbeit verantwortlichen Körperschaften, voran der Verband deutscher Kunstgewerbevereine, nicht zögern, soweit als möglich zur Selbsthilfe zu greifen. Diese Selbsthilfe kann zunächst darin bestehen, daß für Messe-Aussteller von Wertarbeit im kunsthandwerklichen Sinne eine geschützte Bezeichnung eingeführt wird. Weiterhin muß angestrebt werden, diese Aussteller möglichst unter einem Dache zu vereinigen, und dazu ist die Hilfe der Stadt Leipzig nötig. Der Kampf des Guten gegen das Minderwertige kann auf diesem Gebiete nicht ohne öffentliche Unterstützung durchgeführt werden, das lehrt uns eine jahrzehntelange Erfahrung.

Man wird sich also an maßgebenden Stellen entscheiden müssen, ob man die Vorherrschaft deutscher künstlerischer Wertarbeit auf der Leipziger Messe zielbewußt fördern oder eine Dezentralisation unterstützen will. K. Gross



MARIA SINSTEDEN-ASPERDEN (NIEDERRHEIN) ▫ KISSEN. SILBERGRAUER TAFFET MIT FARB. SEIDENSTICKEREI



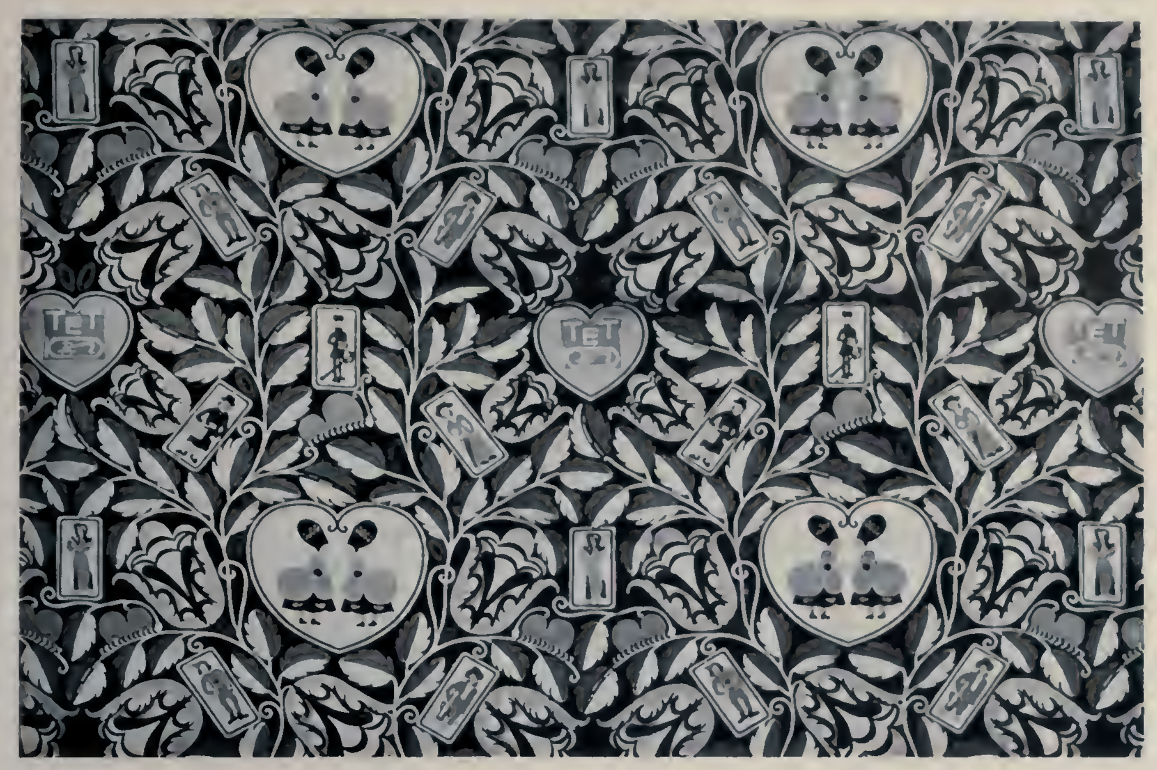
MARIA SINSTEDEN-ASPERDEN (NIEDERRHEIN) ▫ KISSEN. WOLLSTICKEREI AUF LEUCHTEND ROTEM STOFF



MARIA SINSTEDEN-ASPERDEN (NIEDERRHEIN) KISSEN. LILA SEIDE MIT SEIDENSTICKEREI



M. SINSTEDEN-ASPERDEN (NIEDERRHEIN) ▫ KISSEN. SCHWARZER TAFFET M. ROTEN BLUMEN IN SEIDENSTICKEREI



ARCH. EM. J. MARGOLD-DARMSTADT ▫ BEDRUCKTES LEINEN, FÜR DIE KEKSFABRIK H. BAHLSEN, HANNOVER, AUSGEFÜHRT VON DER OBERHESSISCHEN LEINEN-INDUSTRIE MARX & KLEINBERGER, FRANKFURT

E. J. MARGOLDS KEKS-PACKUNGEN

Noch auf der Münchener Gewerbeschau — die in den Beziehungen zwischen Kunst und Gewerbe den Alltag zeigen wollte — war es nötig, dem Handel Grundsätzliches klarzumachen: künstlerische Warenpackung als Hauptbestandteil der Waren-Propaganda. Heute ist das überflüssig. Das Grundsätzliche in dieser Frage ist erkannt. Hätte es noch einer Aufklärung bedurft, sie wäre uns jetzt im Kriege durch die englische Empfehlung und Nachahmung der Werkbundarbeit geliefert worden. Gerade jene englische Stimme über die Warenpackungen der Hannoverschen Keksfabrik H. Bahlsen ward bei uns überall mit Behagen gehört. Galt auch ihre Anerkennung vorwiegend der einen Firma und dem dort vorherrschenden Künstler E. J. Margold, so wissen wir, daß diese Bahlsen-Packungen Ausfluß allgemein durchgedrungener Erkenntnis sind. Die Schlagworte dafür sind: Warenpackungen als „Toilette der Ware", Unentbehrlichkeit der Kunst bei ihrer Ausgestaltung, hoher propagandistischer Wert.

Eigentum und Vorzug der Bahlsenpackungen aber ist die sehr zielbewußte, von großen Gesichtspunkten beherrschte Art, mit der diese Erkenntnis in die Tat umgesetzt ward.

Vorab: Der Gegenstand war sehr günstig für weitgehende Mitwirkung der Kunst. Die Ware ist durchgehends gleicher Art und hat doch zahlreiche Unterarten. Ferner ist es eine Ware, bei der, weil sie auf der Grenze zwischen Nahrungs- und Genußmittel steht, weil sie je nachdem dem täglichen Bedürfnis, dem Gaumenreiz, dem Geschenkzweck zu dienen hat, appetitliche, einladende und Tisch-schmückende Aufmachung nicht nur möglich, sondern unentbehrlich war. Zu oberst aber stand auch hier das Hauptinteresse jeder Firma, nämlich eine gewisse Fernwirkung der Warenpackung, so daß ohne Lesen etwaiger Aufschrift schon durch allgemeine eindeutige Merkmale die Firma kenntlich wird. In zweiter Linie kam das Bedürfnis, die Packung so zu halten, daß wirksame Zusammenstellungen in Schaufenstern und Auslagen ermöglicht werden. Wie waren alle diese Zwecke zu erreichen: Gleichartigkeit untereinander, Ver-



ARCH. EM. J. MARGOLD-DARMSTADT ▫ DOSEN UND PACKUNGEN DER KEKSFABRIK H. BAHLSEN, HANNOVER

schiedenheit, leichte Erkennbarkeit gegenüber anderen Erzeugnissen, Appetitlichkeit, gute Gesamtwirkung? Viele Firmen haben sich bei ihren Warenpackungen (z. B. Flaschen) an eine stets wiederkehrende Form gehalten, oder an einen bestimmten Schriftcharakter der Aufschrift, und haben die Gesamtwirkung in Auslagen usw. durch rhythmische Massenwirkung zu erzielen gesucht. Die Hannoverische Keksfabrik ging einen neuen Weg, indem sie als Merkmal ihrer Packungen einen bestimmten künstlerischen Stil wählte. Sie erreichte dies, indem sie ihre Packungen mit wenigen Ausnahmen von einem und demselben Künstler, E. J. Margold, herstellen ließ. Die Gleichartigkeit und Erkennbarkeit war auf diese Weise zwanglos und ohne äußerliche Richtschnur erzielt. Innerhalb seiner persönlichen Ausdrucksweise konnte dieser Künstler seiner Laune die Zügel lassen; dadurch kam die erwünschte Verschiedenartigkeit zustande. Auf beidem zusammen beruht die hervorragend lebendige und geschmackvolle Wirkung von Zusammenstellungen dieser Erzeugnisse.



ARCH. EM. J. UND FRAU ELLA MARGOLD ▪ DOSEN U. KEKSPACKUNGEN D. KEKSFABRIK H. BAHLSEN, HANNOVER





Und schließlich war in der Margoldschen Ausdrucksweise mit ihrer inneren Leichtigkeit und ihrer weltmännischen Eleganz das Einladende, Appetitliche, Schmückende von Natur gegeben.

In der Tat, was die Keksfabrik Bahlsen hier ins Werk setzte, kann man füglich zu den edelsten (wenn das Wort nicht zu schwer ist) und gereiftesten Verbindungen zwischen Kunst und Handel rechnen. Denn diese Verbindung ist von allem mechanischen Druck befreit, liefert ihre erwünschten Ergebnisse gleichsam zwanglos und mit heiterer Leichtigkeit. Sie ist daneben mit ihrer Freiheit und mit dem ausgebreiteten dankbaren Betätigungsfelde, das sie dem Künstler gibt, kunstpolitisch bedeutsam und vorbildlich und beweist damit — um einen Augenblick ins Allgemeinere zu gehen — ihren Ursprung aus einer freien, großzügigen, warmherzigen Auffassung der Beziehungen zwischen Kunst und Leben. Ihre Zeugnisse hat diese Auffassung in dem gesamten Betriebe der Hannoverschen Keksfabrik, vom Fabrikgebäude angefangen, das einer unserer charaktervollsten Geschäftsbauten ist, bis zu der weitherzigen Arbeiterfürsorge, die an allen Punkten die guten heiteren Geister der Künste in ihren Dienst nimmt. Die Kunst schmückt dort nicht nur die Umhüllungen der Ware, die Wände der Säle und Gänge, sie erhöht auch gesellige Zusammenkünfte der Arbeiter, erscheint als Musik, als Dichtung, als Kunstgewerbe, und will der zunächst ökonomisch begründeten Verbindung der hier tätigen Menschen ein neues, heiteres und geistiges Gepräge geben. Wir haben





EM. J. MARGOLD ▪ KEKSDOSEN FÜR H. BAHLSEN

















WERBE-POSTKARTEN DER KEKSFABRIK H. BAHLSEN, HANNOVER, NACH ENTWORFEN VON WALTER GEORGI-KARLSRUHE UND JOSSE GOOSSENS-MÜNCHEN

nicht viele geschäftliche Unternehmungen in Deutschland, die diese Liberalität der Auffassung, dieses Verantwortlichkeitsgefühl, dieses Kulturgewissen tätig und erfolgreich bewähren. Häufig fehlen, wo der gute Wille vorhanden ist, die Mittel, und wo diese vorhanden sind, das Geschick und die innere Gesinnungsgrundlage. Denn solch eine Sache kann nur belebt werden von einem inneren Funken wahrer Menschlichkeit und Geistigkeit, sonst bleibt sie ein toter und klappernder Apparat. Kunst ist Geist, und Geist ist, als Verbindender, wesentlich Gemeingeist, Liebe. Darüber gibt es keine Täuschung. Aus diesen Gleichsetzungen entspringt, was Bahlsen für die Kunst und mit Hilfe der Kunst ins Werk gesetzt hat. Und dies ist auch der nährende Zusammenhang, in dem die Sache der Bahlsenschen Warenpackungen betrachtet werden muß.

Was über Margolds Packungen als künstlerische Leistungen zu sagen ist, ward hier schon zum Teil vorweggenommen. Seine Kunst zeigt sich als echter Schößling von Wiens Talent und Eleganz. Es bedurfte, wie gesagt, hier so gar keiner absichtlichen Einstellung des Künstlers auf seinen leichten Gegenstand. In seiner Schule und in seiner persönlichen Begabung lagen die Elemente der Heiterkeit, der Genußfreude, der Eleganz schon fertig vor. Zum Flächenschmuck insbesondere, der ja bei diesen Packungen immer wiederkehrende Aufgabe ist, brachte seine Begabung hervorragende Eigenschaften mit: die gefällige, hie und da prickelnd bizarre, aber stets salonfähige und schwerelose Ornamentik, die Frische und Keckheit des Einfalls, den lebhaften Sinn für Farbe. Die Farbe ist die eigentliche Trägerin des Margoldschen Schmuck-Gedankens, ihr vornehmstes Ausdrucksmittel. Das Naturgegebene ist, der abstrakten Art der Zeichnung entsprechend, so gut wie völlig zurückgedrängt. Kraftvoll breitet sich Fläche neben Fläche aus; die Zeichnung ist fast nur Vorwand, um Ton mit Ton charaktervoll und sprechend zu benachbaren. Leichte und zarte Zusammenstellungen stehen neben prunkenden und derben. Papiergerecht ist das alles im höchsten Maße, der Gesamtanblick blumenhaft und festlich. Die Abwechslung in den Flächeneinteilungen läßt an Reichtum nichts zu wünschen übrig; bald werden die gegebenen sechs Flächen betont, bald ornamental zusammengefaßt, bald erhalten sie durch die Farbeneinteilung (überfallende Dreiecke, Streifen etc.) einen ganz neuen Sinn, alles nach Laune und nach dem Worte: Erlaubt ist, was gefällt. Das freut und reizt das Auge, das plaudert mit seiner knappen, schlagenden Symbolik ein wenig vom Inhalt, das schmückt den Tisch und freut sich an der Nachbarschaft blinkender Kristalle und Porzellane. Plauderhaft ist alles und sehr unterhaltsam; ein Lichtstrahl Kunst im täglichen Leben, eine Kleinigkeit Geist und Anmut, unaufdringlich, liebenswürdig.

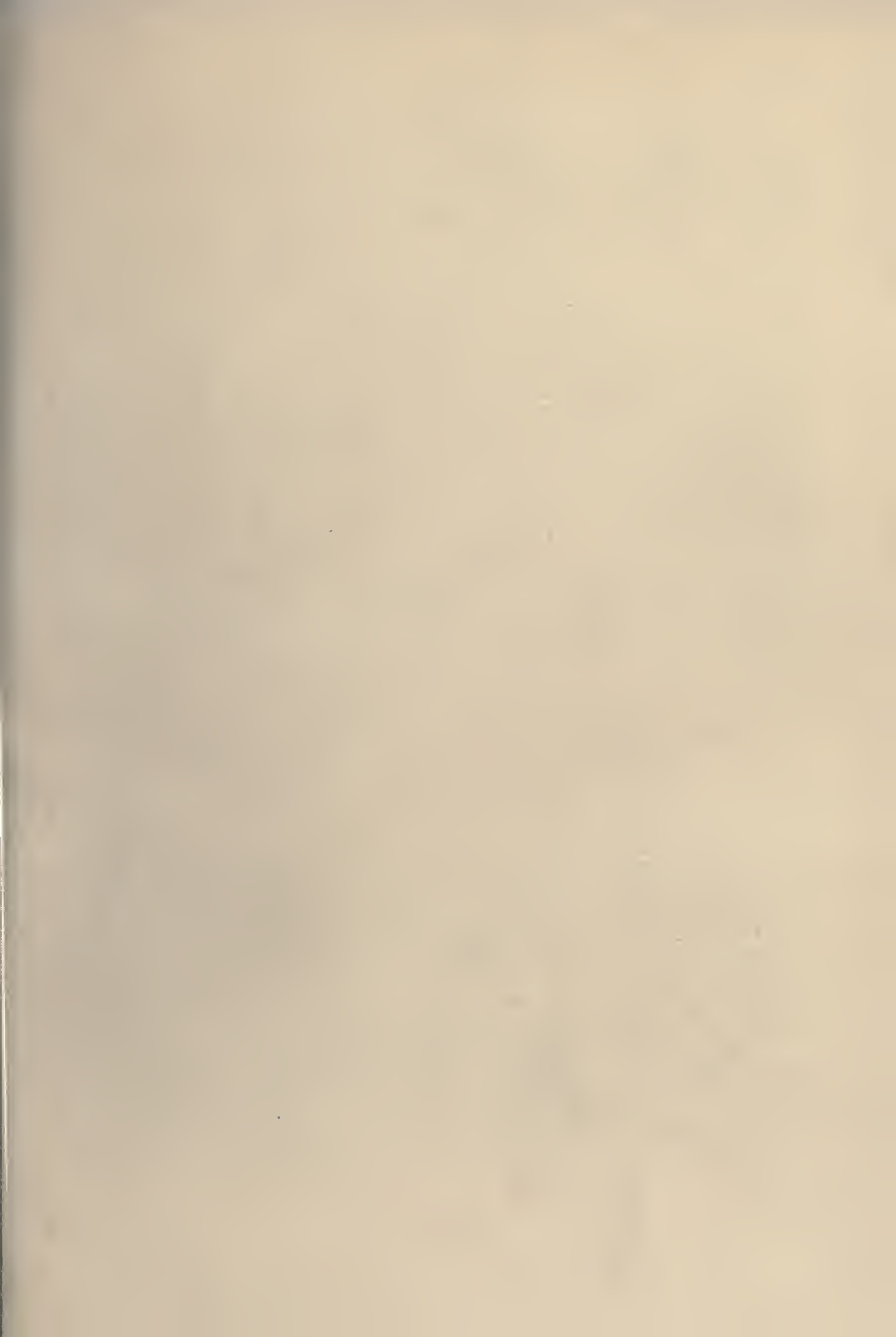
Mit den Arbeiten von E. J. Margold gehen diejenigen von Frau Ella Margold im Stil so sehr zusammen, daß mit dem eben Gesagten auch ihre Charakteristik gegeben ist.

Wilhelm Michel





W. NIDA-RÜMELIN ■ HOLZSCHNITZEREIEN AN DER HAUPTTOR DES KGL. KUNSTAUSSTELLUNGSGEBÄUDES STUTTGART





ARCH. LOSSOW & KOHNE-DRESDEN — HAUS COHEN-NEUBABELSBERG: STRASZENSEITE



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN — HAUS COHEN-NEUBABELSBERG: EINGANG

KUNSTGEWERBE?

Als vor fünf Jahrzehnten anläßlich einer Weltausstellung das böse Wort „billig und schlecht“ für deutsche Waren fiel, nahm sich das deutsche Gewerbe dieses Urteil zu Herzen und trachtete sich zu bessern. Ein Bündnis mit Kunst oder Wissenschaft, je nach Art des Gewerbes, wurde angestrebt. Das Bündnis mit der Wissenschaft trug reiche Früchte. Die Qualität deutscher technischer Industrien marschiert heute vielfach an der Spitze des Weltmarktes, die technischen Hochschulen liefern immer neuen und tüchtigen brauchbaren Nachwuchs zur Vertiefung und Erweiterung gemachter Erfahrungen.

Das Bündnis des deutschen Gewerbes mit der Kunst verlief nicht so glatt und erfolgreich. Kunst sollte ins Gewerbe gebracht werden, in die Industrie und in das Handwerk. Die Kunstgewerbe-Vereine entstanden und hatten eine einflußreiche Tätigkeit vor sich, der Industrie und dem Handwerk wurde die äußere Schönheit alten Gewerbefleißes vermittelt.

Beide reagierten verschieden darauf. Die Industrie entwand sich bald wieder den Einflüssen der künstlerischen Kräfte, der Industrielle und Kaufmann entschied selbst, welche Art von Kunst ihm dienlich und gewinnbringend sei und so entstand eine „Kunstindustrie“, welche bald wieder „billig und schlecht“ war.

Vor dem wissenschaftlichen Rat hatte der Industrielle als Laie Respekt und damit dauernden Erfolg. Den künstlerischen Rat glaubte er bald entbehren zu können und wirtschaftete mit seinem eigenen Kunstverständnis, womit er viel Geld verdiente und die gediegeneren Erzeugnisse gesinnungslos vom Weltmarkt verdrängte. Erst im letzten Jahrzehnt hat der deutsche Werkbund mit Erfolg versucht, diese Scharte auszuwetzen, die „Kunst“ aus der Industrie heraus- und den „Wertbegriff“ hineinzupumpen.

Wie entwickelte sich das Handwerk im Bunde mit der Kunst, das Kunsthandwerk?

Ohne Zweifel erstanden in den achtziger



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS COHEN-NEUBABELSBERG: TERRASSE

Jahren tüchtige Kunsthandwerker an manchen Orten, Kunstschlosser, Kunsttischler, Dekorationsmaler, Glasmaler, Goldschmiede u. a. m. Sie hatten technisch und formal vieles gelernt von den alten Meistern und schöne und lohnende Aufträge sicherten ihre Existenz. Werkstätten und Kunstgewerbeschulen sorgten für Nachwuchs. Seitdem sind drei Jahrzehnte vergangen: Haben sich in dieser Zeit die tüchtigen Meister vermehrt, ist die Gehilfenschaft immer tüchtiger geworden an immer schöneren und sich mehrenden Aufträgen für das Kunsthandwerk? Gerade das Gegenteil ist eingetreten. Die wirtschaftliche Zeitentwicklung zwang das Handwerk nach der technisch industriellen Seite hin. Der tüchtige Handwerker entwikkelte sich folgerichtig mehr zum Industriellen und Kaufmann, nicht zum Künstler. Daher konnte das Verhältnis zwischen Künstler und Handwerker nie zur Harmonie kommen, daher fanden Handwerker- und Kunstgewerbe-Schulen so selten Anschluß aneinander, Industrie, Handwerk und Kunst wurden zu einem wirren Knäuel — Kunstgewerbe genannt.

Dieser Knäuel muß entwirrt werden und der Kunst gegeben, was der Kunst ist und dem Gewerbe, was des Gewerbes ist. Gestehen wir uns ruhig ein: es war ein Irrtum, „Kunst in das Handwerk“ bringen zu wollen, die Zeit erlaubte es nicht. Das Handwerk wird blühen, wenn es technische Wertarbeit anstrebt, darin muß Feinfühligkeit für Technik, Form und Farbe Hand in Hand gehen. Kunst ist eine andere Sache.



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN HAUS COHEN-NEUBABELSBERG: GARTENSEITE



MAX HEIDRICH-PADERBORN SPEISEZIMMER

Ausführung in geflammtem, mattiertem Mahagoni: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



MAX HEIDRICH-PADERBORN ▫ SCHLAFZIMMER AUS POLIERTEM ZEDERNHOLZ MIT GESCHNITZTEN PALISANDER-UMRAHMUNGEN (VGL. ABB. DES SCHRANKS S. 285)
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

Mir sagte einmal der Direktor einer großen Maschinenfabrik: ich prüfe jeden Konstrukteur vor der Anstellung daraufhin, ob er Formgefühl hat. Dasselbe Gefühl braucht der Herrenschneider und der tüchtige Schuhmacher, der Klempner, der Tischler, der Schlosser, Farbgefühl dazu die Damenschneiderin, der Maler. Aber Kunst braucht das alles noch nicht zu sein. Das Handwerk muß heute für nützliche Dinge sorgen und diese recht gut machen.

Ein Schlosser kann heute seinen Betrieb nicht daraufhin einrichten, daß er auf Aufträge für Kunstgitter warten muß und der Maler und Tischler nicht für besondere künstlerisch dekorative Leistungen, sondern für laufende Aufträge. Der Nachwuchs kann daher auch nicht „künstlerisch" erzogen werden. Was bisher in dieser Hinsicht mit heißem Bemühen versucht wurde, blieb entweder, mangels Talent oder Ausbildungszeit, in Halbheiten stecken oder fand, wenn wirklich künstlerisch gebildet, in der Praxis keine Aufgaben.

Diese Umstände waren auch schuld, daß Handwerker und Künstler nie so recht einig wurden. Das Handwerk warf z. B. den Kunstgewerbeschulen vor, daß die Schüler für die Praxis wenig taugten, sie hätten zuviel künstlerischen Ehrgeiz, die Künstler warfen den Handwerkern vor, daß sie zu wenig künstlerisch dächten.

Das Handwerk kann und darf sich eben nicht auf „Kunst", sondern kann und darf sich nur auf technische und geschmackliche laufende Wertarbeit einrichten.

Dieses Ziel zu erreichen, müssen auch Künstler und Kunstgewerbeschulen erzieherisch mithelfen, vor allem muß dem Handwerk aber durch entsprechende Bezahlung der Aufträge ermöglicht werden, „Wertarbeit zu leisten und sich der Industrie gegenüber besondere Gebiete zu erobern".

All die schönen, heutzutage von Sammlern so begehrten und hochbezahlten Einzelwerke des alten Handwerks können heute nur mehr von Künstlern hergestellt werden, die sich die handwerkliche Technik zunutze machen. Solche Dinge können nur mit Zeit und Muße so wie Malerei und Plastik entstehen und müssen finanziell danach bewertet werden. Es ist dabei nicht ausgeschlossen, daß bei einigen Techniken, z. B. Keramik, eine besonders sorgfältige Vervielfältigung in Frage kommt, wobei in jedem Stücke wieder Handarbeitswerte stecken. Diese wirklich künstlerische Art von Handwerk kann unter den heutigen wirtschaftlichen Verhältnissen selten innerhalb eines Handwerksbetriebes gepflegt werden, dazu gehört die besondere Art, wie der Künstler schafft. Dieses Schaffen ist wiederum nur möglich, wenn diese handwerkliche Kunst von Sammlern gesucht wird, gleich Bildern und Plastiken. Diese Künste unterscheiden sich nur in Material und Technik, gehören aber innerlich zusammen, wie es heute noch auf Kunstversteigerungen für alte Dinge als selbstverständlich gilt.

Ein innerhalb des Deutschen Werkbundes vollzogener Zusammenschluß jener Künstler, die eine handwerkliche Technik beherrschen, wird zeigen, daß in Deutschland diese Entwicklung auf dem Marsche ist und sich durchsetzen wird. Bisher mußten diejenigen, die aus dem Handwerk heraus sich zum Künstler durchrangen oder Künstler, die handwerklich zu gestalten suchten, fast ausnahmslos sich dem Lehrberuf zuwenden, um ihr Können zu verwerten.

Gesünder wäre es, sie könnten selbständig als Meister ihr Auskommen finden und in ihrer Künstlerwerkstätte einen Nachwuchs erziehen.

Auf diese Weise entwirren sich die Fäden zwischen Kunst und Handwerk.

Wie löst sich der Knäuel zwischen Kunst und Industrie? Vor Jahrzehnten, zu Anfang des Bündnisses, stand der Künstler neben dem Industriellen, dann wurde er Sklave des Industriellen; die moderne kunstgewerbliche Bewegung machte ihn wieder zum Gleichberechtigten. Als solcher hat er der Industrie viel zu danken, soweit sie auf Versuche der modernen Entwicklung einging und er davon lernen konnte. Die ernste Künstlerschaft hat ihr Anrecht auf diese Versuche damit erwiesen, daß sie dabei vom „Sofakissen zum Städtebau" kam und heute nach 20 Jahren bereits die „Typisierung" auf der Tagesordnung steht. In den nächsten Jahrzehnten wird mit dem Fortschritt auf diesem Gebiet der Künstler seine Mithilfe von Fall zu Fall abbauen können.

Es gibt jedoch auch Industrien, welche auf der Vervielfältigung künstlerischer Schöpfungen beruhen. Deren Erzeugnisse werden um so wertvoller sein, je höher die künstlerische Grundlage steht. Die hierfür nötigen Kräfte rekrutieren sich vom Zeichner und Modelleur, der feinfühlig für Technik, Form und Farbe geschult ist bis zum selbstschöpferischen Künstler.

Der Begriff „Kunstgewerbe" wäre nach diesen Erwägungen heute in folgende Berufe zu zerlegen:

1. Ein Handwerk, das laufende Wertarbeit liefert;



MAX HEIDRICH-PADERBORN

BESUCHSZIMMER

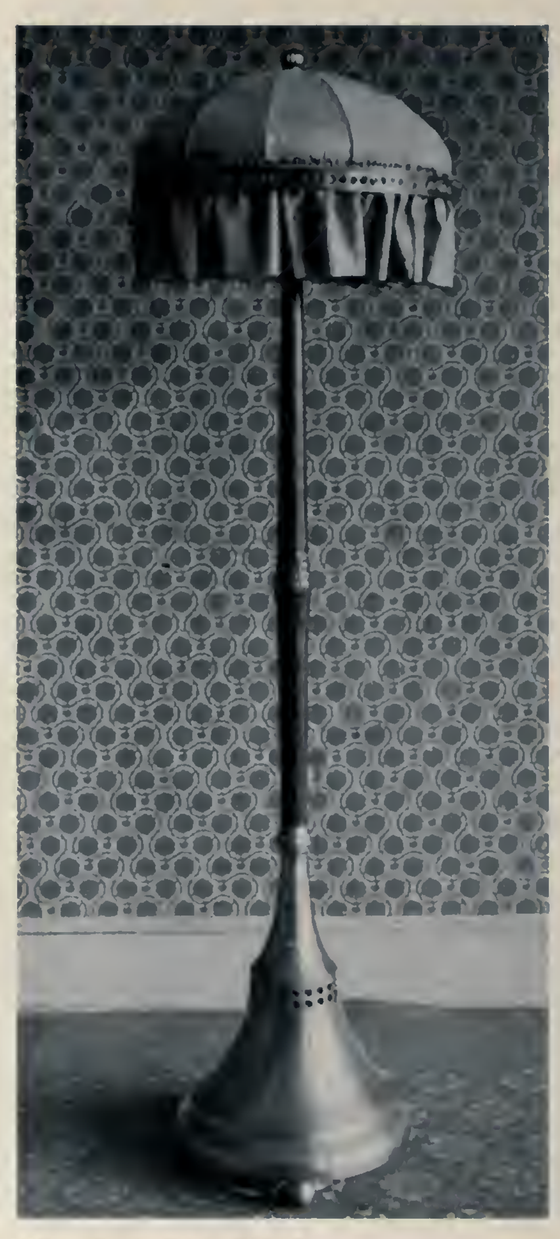
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

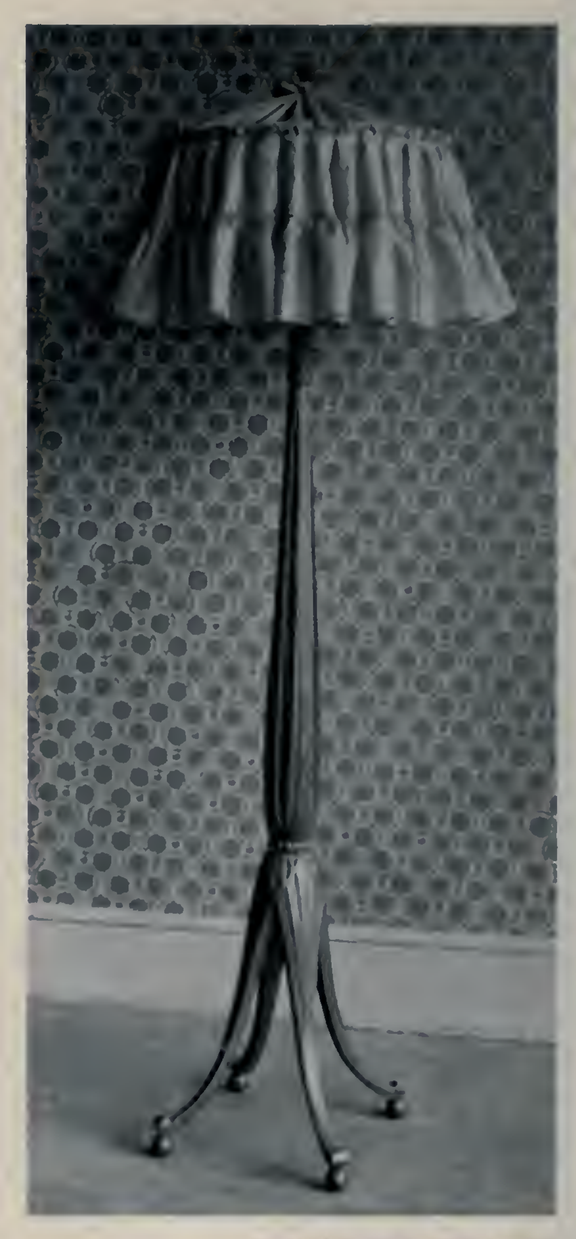
2. Eine Kunst, die Einzelwerke in handwerklichen Techniken gestaltet;
3. Eine Industrie, der das Handwerk oder die Kunst Dinge zur Vervielfältigung schafft.

Der Handwerker, der in seinem Betrieb Wertarbeit für den Tagesbedarf herstellt, findet seine natürliche wirtschaftliche Entwicklung zwanglos nach der industriellen Seite, nicht aber nach der künstlerischen Seite, denn diese verlangt eine ganz andere Schaffensart, bei der die persönliche Arbeit den Ausschlag gibt.

Der Künstler, der sich einer handwerklichen Technik bedient, wird jedem seiner Werke seine ganz persönliche Eigenart aufprägen müssen, in aller Ruhe und Vertiefung sich der Arbeit widmen müssen und besonders hierfür begabte Gehilfen benötigen. Seine Auftraggeber schätzen gerade sein besonderes künstlerisches Können, und was er zu eigener Freude schafft, zeigt er in Kunstausstellungen. Seine Werkstätte braucht keine kaufmännische Hilfe und zählt nicht zu den Gewerbebetrieben, untersteht also nicht den Gewerbekammern und Innungen.

Der Industrielle braucht zur Vervielfältigung einen Entwurf, ein Modell oder ein handwerklich hergestelltes Original.





MAX HEIDRICH-PADERBORN — ELEKTRISCHE STANDLAMPEN



MAX HEIDRICH-PADERBORN — BÜFETT MIT FLACHSCHNITZEREI



MAX HEIDRICH ▫ DREITEIL. SCHRANK AUS POL. ZEDERNHOLZ MIT PALISANDER-UMRAHMUNGEN





MAX HEIDRICH ■ BÜCHERSCHRANK UND DAMEN-SCHREIBTISCH

AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER, PADERBORN

Die Hersteller dieser Entwürfe, Modelle oder Originale sind entweder Handwerker oder Künstler.

Handwerker, wenn es sich um Dinge handelt, die mit Feingefühl für Technik, Form oder Farbe ohne besondere persönliche schöpferische Note zu gestalten sind (Musterzeichner, Modelleure, Werkmeister) — Künstler, wenn es sich um Schöpfungen höherer Art handelt, z. B. Medaillen, Kunstblätter, Porzellanplastik und ähnliche zu vervielfältigende Kunst.

Die Güte dieser industriellen Erzeugnisse hängt also von den handwerklichen und künstlerischen Mitarbeitern ab.

Diese Industrien haben daher allen Grund, die Erziehung dieses handwerklichen Nachwuchses nicht nur den Schulen und dem Handwerk zu überlassen, sondern auch selbst darum besorgt zu sein. Einsichtige Industrielle wenden auch bereits der Lehrlingserziehung in ihren Betrieben besondere Sorgfalt zu und die aufzuwendenden Mittel werden sich reichlich lohnen.

Die Entwirrung des Begriffes Kunstgewerbe in Handwerk und in Kunst stellt auch die Gewerbeschulen und Kunstgewerbeschulen vor klarere Ziele.

Die Gewerbeschulen sollen allen künstlerischen Aufputz beiseite lassen und an Feingefühl für Technik, Form und Farbe herausholen, was möglich ist.

Die Kunstgewerbeschulen haben einesteils diese selbe Aufgabe zu übernehmen, solange die gewerblichen Schulen darin versagen, andernteils haben sie tüchtige handwerkliche Kräfte in die Einordnung der einzelnen Berufe in architektonische Gesamtaufgaben einzuweihen, d. h. den Gesichtskreis zu erweitern. Ihre besondere und höchste Aufgabe ist, Talentierte zur künstlerischen Beherrschung handwerklicher Techniken zu erziehen, solange noch keine künstlerischen Meisterwerkstätten bestehen, die diese Aufgaben übernehmen können.

Was unter handwerklichem Feingefühl zu verstehen ist, soll folgendes Beispiel klarmachen: Ein Architekt will einen Innenraum farbig abgestimmt haben, leichtes warmes Grau mit abgesetzten roten Linien. So einfach die Sache aussieht, so wird doch nur ein fein geschultes Malerauge die Töne harmonisch und dem Raume entsprechend lösen können. Die Erziehung hierfür setzt ganz andere Schulung voraus, als sie heute die Praxis oder die Schule bietet und der Architekt sieht sich oft gezwungen, für solch einfache Dinge einen Künstler zu Rate zu ziehen, weil der Handwerker versagt.

Solche alltägliche Aufgaben, die nur mit einem gewissen Feingefühl zu lösen sind, gibt es in allen handwerklichen Berufen, aber gerade hierfür fehlt meistens die Schulung, während schaaler ornamentaler Kram gelehrt wird. Erlösen wir also das Handwerk von der Kunst, und es wird seine natürliche und gesunde Entwicklung finden. Dafür wollen wir mehr Handwerk in die Kunst bringen, damit durch sie jene Werte wieder erstehen, die wir an alten Schätzen so bewundern und die zu erreichen nicht Aufgabe des heutigen Handwerks sein kann.

Lassen wir also das „Kunstgewerbe“ in der Versenkung verschwinden und gewöhnen wir uns, unter Handwerk auch ohne sogenannte Kunst etwas Vollwertiges zu verstehen. Handwerkliche Meisterwerke im alten Sinne wird dagegen die Kunst schaffen müssen.

K. GROSS-Dresden



MAX HEIDRICH — SCHREIBTISCH
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



ARCH. EDMUND MAY-KÖNIGSBERG — JAGDSITZ HEIDEHOF: WIRTSCHAFTSGEBÄUDE

LANDHÄUSER VON PROFESSOR EDMUND MAY

Zum ersten Male trat der Name Mays an die große Oeffentlichkeit, als er, der frei schaffende Architekt, aus seiner bisherigen Tätigkeit zum Direktor der Kunstgewerbeschule in Königsberg ernannt wurde. In Berlin war er bis zum Tode Alfred Messels 1909 lange Jahre dessen Mitarbeiter und künstlerischer Leiter seines Ateliers gewesen. Es liegt in der Natur der Dinge, daß sein Name bis dahin verhältnismäßig wenig bekannt bleiben mußte.

Und es liegt vielleicht auch an seinem Stil und der Art der von ihm selbst ausgeführten Bauten. Ein Teil davon ging, wie es bis heute noch der m. E. sehr ungerechte Brauch in der Architektenwelt ist, unter dem Namen Messels. Historische Bauten und solche mit leicht einprägsamem Plakatcharakter, wie es z. B. für Theater- oder Warenhausbauten nötig ist, hat er bisher nicht geschaffen. Aus der Zahl seiner Bauwerke aber sind einige Landhäuser so glückliche und individuelle Schöpfungen, daß man an ihnen Mays Eigenart gut erkennen kann.

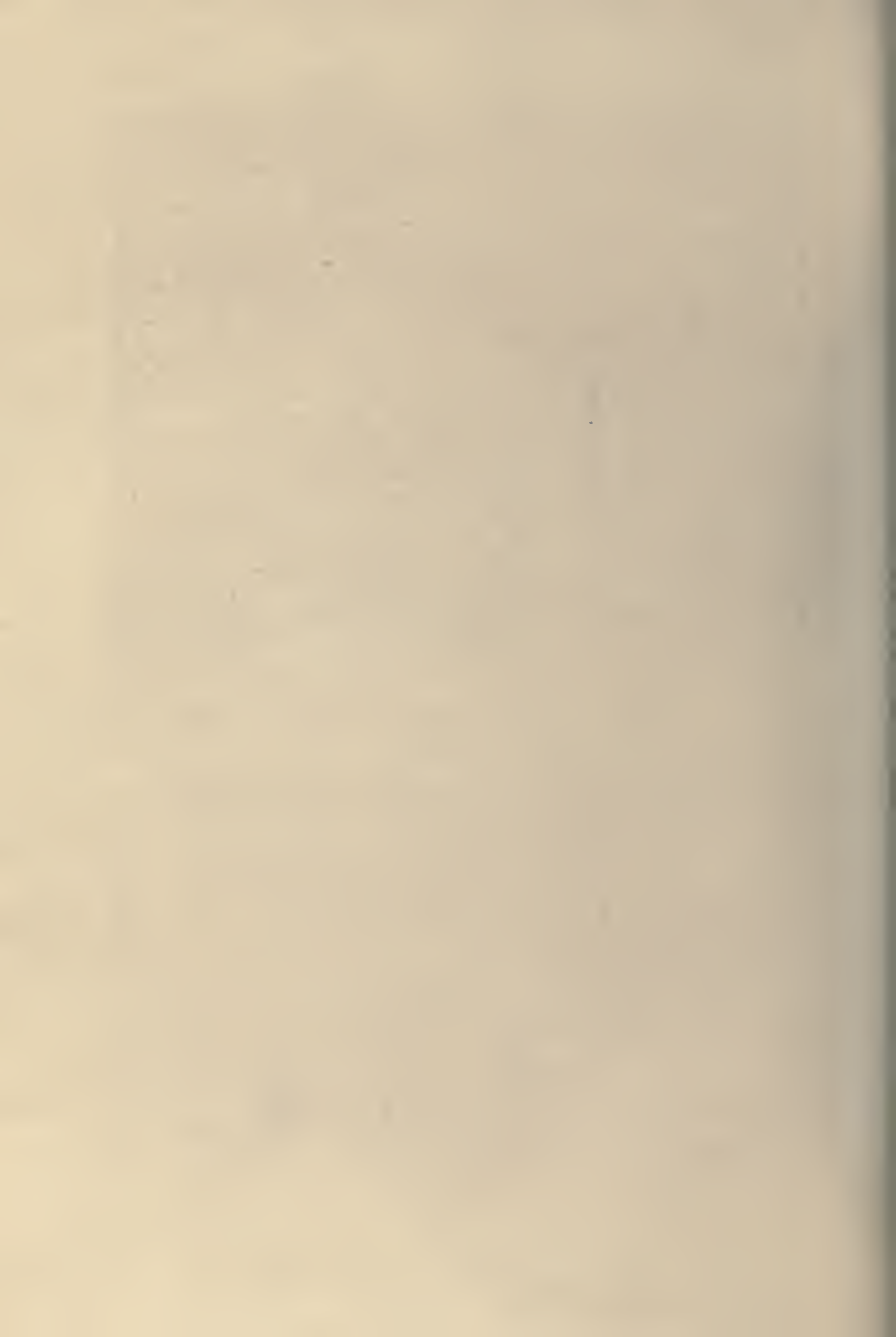
Der „Heidehof" ist der Jagdsitz eines kunstliebenden Berliner Großkaufmanns. Die Aufgabe bestand im wesentlichen darin, eine Anzahl von Wirtschaftshäusern und das eigentliche Jagdhaus in einen einheitlichen Zusammenhang zu bringen. Denn zu den Wirtschaftshäusern gehörten neben den Leutewohnungen und mannigfachen Ställen noch ein Kraftwagenhaus, Scheune, Hundezwinger und Geflügelhaus. Das Jagdhaus sollte die erforderlichen Räume und Fremdenzimmer für die zu veranstaltenden Jagden enthalten, zugleich aber auch als Sommer- und Winteraufenthalt für die Familie dienen können. Die Schwierigkeit lag in der Anordnung der Wirtschaftsgebäude; ein Blick auf die Abbildung zeigt die fast spielende, auffallend glückliche Lösung dieser Frage. Sämtliche Wirtschaftsgebäude sind zu einer Einheit zusammengefaßt, und zwar so ausgezeichnet, daß man zu einem rein ästhetischen Genuß kommt. Und dieser Genuß liegt in der „Proportionalität", der Gliederung und Durchbildung dieser langen Front. Und es sind sehr wenig Architekten, die Edmund May hierin annähernd gleicbkommen.

„Keine Lehre ist von der modernen Kunstgeschichte so eindringlich gepredigt worden wie die, daß die schöne Proportion in der Baukunst schlechthin ein Unmeßbares sei, nur vom Gefühl zu erfassen und nur frei vom genialen Instinkt zu erzeugen." Der berühmte Wiener Professor der Aesthetik, Friedrich Jodl, nennt die richtige Wahl der Proportionen „recht eigentlich ein Grundproblem für den Architekten". Denn die „Proportionalität weist über die reinen Formgesetze der ästhetischen Wirkung nach dem assoziativen Faktor im Schönen . . . nach den Phantasiebildern, die wir mit der Anschauung bestimmter Formen



ARCH. EDMUND MAY-KONIGSBERG

JAGDHAUS HEIDEHOF





ARCH. EDMUND MAY-KÖNIGSBERG — JAGDHAUS HEIDEHOF: RÜCKSEITE

verbinden". Man wird gerne zugeben, daß sich mit der reinen Gliederung dieser Mayschen Schöpfung die Stimmung von etwas Heiterem, Freiem, Losgelöstem verknüpft. Wenn man sich in die Einzelheiten vertieft, so sind die verschiedenen Formen und Größen der Fenster, die Führung der Dachlinien, die Durchbrechung durch die Giebel, der wieder anders geführte Giebel des Leutehauses von jener Gliederung, die die Stimmung erzeugt. Die vorhandenen Baumbestände sind dekorativ sehr glücklich benutzt. Und so liegt der Sitz in der märkischen Landschaft: Im Hintergrunde märkische Kiefernwaldungen, aus dem flachen Land mit den grünen und gelben Farben seiner Felder hebt sich in seinen weichen, reinen, ländlichen Rhythmen in gelblichgrauem Putz der Jagdsitz mit seinen rot gedeckten Dächern, weißen Fenstern und blaßgrünen Holzteilen. Und da zum Stil durchaus die liebevolle Durcharbeitung aller Einzelteile gehört, so sei bemerkt, daß jede Linie, jedes einzelne Profil in der Mayschen Werkstatt, bis zur Zeichnung in natürlicher Größe, durchgearbeitet ist. Ein wie außerordentlich feines Raumempfinden May hat, geht daraus hervor, daß die oberen Fenster in ihren Abmessungen ein wenig kleiner als die unteren sind; ein Geheimnis, das in ihren besten Bauten die italienische Renaissance kannte, das m. W. aber erst von May wieder — und ich glaube unabhängig von der Renaissance — erfaßt worden ist. Daß der Garten die Fortsetzung der Architektur des Hauses ist und mit seinen Möbeln in Form und Farbe den Uebergang in die freie Natur vorstellt, ist bei Edmund May eine Selbstverständlichkeit.

Der „Luisenhof" ist ein ländliches Haushaltungsseminar von recht beträchtlichen Abmessungen. Die Aufgabe war, ein monumentales Gebäude zu schaffen, das den Charakter des Ländlichen nicht verleugnen sollte. Der Zweck des Gebäudes war, eine große Anzahl von Räumen verschiedener Zweckbestimmung zu vereinigen, Wohnräume für die Lehrerinnen, die jungen Damen und das Wirtschaftspersonal, Gesellschaftsräume, Unterrichtsräume und Wirtschaftsräume; unter diesen eine voll-



ARCH. EDMUND MAY-KÖNIGSBERG — JAGDHAUS HEIDEHOF: HALLE MIT TREPPE



ARCH. EDMUND MAY-KÖNIGSBERG — HAUSHALTUNGSSEMINAR LUISENHOF: GARTENTERRASSE

ständige Meierei, Backstuben, drei große Kochküchen mit allen erforderlichen Nebenräumen. Die Schwierigkeit lag in der Vermeidung des Hotelmäßigen.

Die Vorderfront ist so gegliedert, daß über den geschaffenen großen „Ehrenhof" auf den zurücktretenden Mittelflügel der Zugangsweg führt. Zur Gliederung des Mittelflügels dient die — nach Süden gelegene — offene Vorhalle, die der Auftakt für die innen gelegene größere Halle ist. An der Rückfront, die die Seitenflügel zum Teil umfaßt, ist die Gliederung durch den milde vorspringenden runden Speisesaal gegeben. Das ein wenig zurücktretende Obergeschoß, die nach den oberen Geschossen sich auch hier verringernden Abmessungen der Fenster, das sind jene gliedernden Momente Mayscher „Proportionalität".

Bezeichnend für die künstlerische Eigenart Mays ist seine Verwendung des Ornamentes. Auch als die strenge Ablehnung des Ornamentes modern war, hat May es nicht verworfen. Nur sehr vorsichtig wendet er es an. So wie eine vornehme Frau ihren Schmuck trägt, so tragen die Mayschen Bauten ihre Ornamente, so daß nicht der Schmuck als die Hauptsache wirkt, sondern die Art der Anwendung. Ueber der Halle kleine farbige Ornamente aus Majolika, die in der Ferne kaum bewußt werden, in der Nähe wie Edelsteine wirken. Und die schöne Schrift „Luisenhof" in Eisen. Auf der Rückseite über den Türen des Speisesaales in Kalkstein gemeißelte Medaillons figürlicher Art; sonst dekorative Linien und Flächen. Die Bildhauerarbeiten hat der Bruder des Künstlers, Bruno May-Stuttgart, hergestellt.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch die ganze innere Ausgestaltung einschließlich der Möbel, wie fast bei allen seinen anderen Bauwerken, von Edmund May entworfen und durchgebildet sind.

Die wichtigste Frage des „Stils". „Ich habe in meiner Werkstatt neben Zweck und Konstruktion noch ein anderes Hauptmittel der Stilerzeugung, nämlich die Poesie", sagt einer der Hauptführer der neuesten Zeit, der Oesterreicher O. Wagner. Das sind die Mittel des Mayschen Stils.

OLZIEN-Königsberg



ARCH. EDMUND MAY-KÖNIGSBERG HAUSHALTUNGSSEMINAR LUISENHOF: GARTENSEITE



ARCH. EDMUND MAY-KÖNIGSBERG

HAUSHALTUNGSSEMINAR LUISENHOF: GESAMTANSICHT



ARCH. EDMUND MAY-KONIGSBERG

HAUSHALTUNGSSEMINAR LUISENHOF: TERRASSE ■



ARCH. EDMUND MAY-KÖNIGSBERG

HAUSHALTUNGSSEMINAR LUISEN-
HOF: PERGOLA MIT SITZPLATZ

NEUE LITERATUR

Gut, Dr.-Ing. Albert: Das Berliner Wohnhaus. Beiträge zu seiner Geschichte und seiner Entwicklung in der Zeit der landesfürstlichen Bautätigkeit (17. und 18. Jahrhundert). Mit einer Einleitung: Vom Berliner Wohnhaus im Mittelalter. Herausgegeben mit Unterstützung der Kgl. Akademie des Bauwesens in Berlin. Berlin 1917. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn. Preis geh. M. 10.—; geb. M. 12.—.

Das letzte Jahrzehnt hat uns eine beträchtliche Anzahl lokalgeschichtlicher Untersuchungen zur Geschichte des städtischen Wohnhauses in Deutschland gebracht, ein beredtes Zeichen dafür, wie sehr sich die Bauwissenschaft die Aufklärung dieser wichtigsten Gebäudegattung der Gegenwart zur Aufgabe gemacht hat. Wir nennen nur die Arbeiten von Melhop über Hamburg (1908); Göbel über das süddeutsche Bürgerhaus (1908); Struck, das Bürgerhaus in Lübeck (1908—13); Vogts, das Mainzer Wohnhaus im 18. Jahrhundert (1910); Scheibner, das Bürgerhaus Niedersachsens (Duderstadt, Einbeck, Gandersheim); Weise, das bergische Bürgerhaus (1912); Jänecke, Osnabrück (1913); Zeller, Hildesheim (1913); Vogts, das Kölner Wohnhaus (1914); Eicke, das bürgerliche Wohnhaus in Kottbus (1917) usw. Diesen Arbeiten schließt sich die Untersuchung von Gut über das Berliner Wohnhaus an; dieses verdient insofern ganz besonderes Interesse, als sich bereits im 18. Jahrhundert eine Reihe von Zügen ausgebildet haben, die sich bis in unsere Zeit vererbt haben. An Hand zahlreicher, sorgfältiger eigenhändiger zeichnerischer Aufnahmen und von Photographien gibt der Verfasser einen höchst anschaulichen Ueberblick über die Entwicklung der Grundrißdisposition und der Aufrisse des Berliner Wohnhauses in dem obenbezeichneten Zeitraume. Seine kritischen Analysen, namentlich der eigentümlichen Geschichte des Treppenhauses und der Hofbebauung tragen zur Aufklärung des historischen Werdeganges bedeutend bei. Gerade die kritische Würdigung, die auch die Schwächen des Altberliner Wohnhauses beleuchtet, macht die Arbeit zu einer wertvollen und unentbehrlichen Lektüre für den modernen Architekten, der sich den Wohnhausbau zur Aufgabe gemacht hat. Die Akademie des Bauwesens hat sich durch Ermöglichung der Herausgabe gerade im jetzigen Zeitpunkt, wo der kommende Ausbau Berlins so viele Köpfe beschäftigt, kein geringes Verdienst erworben, und es ist nur aufs lebhafteste zu hoffen, daß der Verfasser seine vortrefflichen und nützlichen Studien, seiner Absicht gemäß, recht bald dem endgültigen Abschluß nahe bringen kann. H. S.







BRUNO MAY-STUTTGART — RELIEFS AM LUISENHOF



FRAU E. HOTTENROTH BLUSE IN WEISZSTICKEREI, SPITZENKRAGEN, PERLBEUTEL
ARBEITEN DES WIRTSCHAFTSBUNDES SÄCHSISCHER KUNSTHANDWERKER AUF DER LEIPZIGER MESSE

DER WIRTSCHAFTSBUND SÄCHSISCHER KUNSTHANDWERKER AUF DER LEIPZIGER MUSTERMESSE

Die Bestrebungen, den Wertarbeiten zu ihrem Rechte zu verhelfen, die große Masse der Kaufenden immer mehr und mehr zu beeinflussen, an Stelle des Kitsches, des Allzugewöhnlichen, das Besondere, das Geschmackvolle zu setzen, regen sich erfreulicherweise auch während des Krieges immer lebendiger. Kein Wunder, daß unsere Kunsthandwerker auch neuerdings anfangen, die größten Verkaufsgelegenheiten Deutschlands, ja, der Welt, die Leipziger Mustermessen, zu beschicken. Daran hatte vor einigen Jahren noch niemand gedacht. Freilich, eines muß man sich von vorneherein klar machen: die Leipziger Messen, die jährlich zweimal und zwar zu Ostern und zu Michaelis stattfinden, sind Riesenverkaufsstätten, in denen der Kaufende nach den Messesatzungen nicht Einzelgegenstände erwerben kann, sondern wo er Massenbestellungen aufgeben soll. Der Kunsthandwerker, dessen Aufgabe ja im allgemeinen darin besteht, Einzelwerke zu schaffen, kommt leicht in eine schiefe Lage, wenn sein ausgestellter Gegenstand in Leipzig so anspricht, daß Massenaufträge einlaufen. Da kann leicht, sehr leicht aus dem Kunsthandwerker ein Industrieller, aus dem Hand- ein Fabrikbetrieb werden, und die gute Absicht,



FRIEDA GERTH-NORITZSCH — BEUTEL IN WEISZSTICKEREI
ARBEITEN DES WIRTSCHAFTSBUNDES SÄCHSISCHER KUNSTHANDWERKER AUF DER LEIPZIGER MESSE

der Handarbeit zu ihrem Rechte zu verhelfen, wird zunichte. Die Maschine wird einsetzen, um die Bestellungen zu erledigen. Aber diese Befürchtung wird nicht bei allen Zweigen des Kunsthandwerkes in Erfüllung gehen, Gott sei Dank.

Zwei Leipziger Messen sind nun schon von einer neuen Vereinigung beschickt worden, deren Ausstellungen durch strenge Auswahl der Gegenstände sowohl als auch durch die Art ihrer Vorführung die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Es ist dies der Wirtschaftsbund Sächsischer Kunsthandwerker. Und wenn auch die große Menge derer, die in Leipzig nur das Gewohnte sehen und kaufen will, nicht den Weg in die etwas versteckt liegenden Räume des Städtischen Kaufhauses, Neumarkt 9, gefunden hat, so begrüßten doch die Kenner die neue Vereinigung mit Freuden, und die Bestellungen, die sie abgaben, ließen erkennen, daß auch handwerkliche Kunst auf der Messe beachtet wird.

Der Bund, dessen Sitz in Dresden ist (Marschnerstraße 41), nimmt nur Mitglieder auf, die gebürtige Sachsen sind oder deren Wohnsitz sich in Sachsen befindet. Ein Aufnahmegericht, das die eingesandten Arbeiten beurteilt, entscheidet über die Mitgliedschaft. Dieselbe Jury unterzieht aber auch ein jedesmal vor der Beschickung der Messen die eingelieferten Arbeiten, so daß auch hier eine Gewähr der Güte geboten ist. Wie schon erwähnt, ist der Bund bemüht, auch durch geschmackvolle Aufstellung eine Note in die Leipziger Messe zu bringen, die dort im allgemeinen schmerzlich vermißt wird. Denn gewöhnliche, marktschreierische Reklame macht sich allenthalben breit. Da rettet man sich gern auf die wenigen Stellen, wo eine schlichte, zweckentsprechende und vornehme Denkungsart vorherrscht. Keine Ueberladung, keine Ueberhäufung betäubt und verwirrt in der Ausstellung des Wirtschaftsbundes. Die Eigenarten Sachsens, die schon jahrhundertelang bekannt sind, begrüßt man mit Freuden: Töpfereien, geklöppelte Spitzen und Spielzeug sind an erster Stelle zu nennen. Und darum gruppieren sich die vielen Zweige des neuzeitlichen Kunsthandwerkes und auch die Kunst der Frau kommt hier zu ihrem vollen Rechte.



LISE BOEHM — SPITZE FÜR KINDERHÄUBCHEN
ARBEITEN DES WIRTSCHAFTSBUNDES SÄCHSISCHER KUNSTHANDWERKER AUF DER LEIPZIGER MESSE

Kräftig in Form und Farbe, selbstbewußt und selbstverständlich zeigen sich die Frohburger Töpfereien. Allerhand niedliche Sächelchen, reizende Tierfiguren, stehen zwischen den stattlichen Krügen und Töpfen. Und das erzgebirgische Spielzeug tritt hier in neuer Gestalt auf, die sich der guten alten Ueberlieferung würdig anschließt. Von der Decke herab hängen die lustigen Holzleuchter und Ringe, die „Bergspinnen“ mit den bunten Figuren, den Bergleuten und den Jägern, den Hirschen, Hasen und Hunden, und unten auf dem Tische steht all das Kleinzeug, das das Entzücken unserer Kinder bildet. Mit den einfachsten Mitteln ist hier Mustergültiges geschaffen. Unter der sächsischen Volkskunst ist neben dem Erwähnten zumal noch die Spitzenklöppelei, die auch im Erzgebirge zu Hause ist, zu betonen. Sie war auf der Ostermesse reich und in vorzüglichen Arbeiten vertreten. In den Schränken und Vitrinen, aber auch in großen Rahmen, breiteten sich die zarten Erzeugnisse des Erzgebirges aus. Gedrehte und geschnitzte Holzarbeiten, geschliffene Gläser, als Reiseandenken sehr geeignet, vornehme Bucheinbände, Kreuz-, Weiß- und Buntstickereien, die letzteren in prächtiger, farbenreicher Gestaltungskraft — sie sind wohl die eigenartigsten Werke der Ausstellung — Blusen, Kinderhäubchen und Handtaschen, köstliche Perlarbeiten, wechselten mit feingetönten Kunstblumen und Goldwaren mit Halbedelsteinschmuck. Getriebenes Metall, kleine Broschen und sattfarbige Glasfenster vervollständigten das abwechslungsreiche Bild, das der Wirtschaftsbund Sächsischer Kunsthandwerker auf der Leipziger Messe bot.

O. SEYFFERT



OBEN: SPITZENSCHULE SCHNEEBERG, GEKLÖPPELTE SPITZE ◘ UNTEN: ELSE VOGEL, GEKLÖPPELTER SPITZENKRAGEN UND MANSCHETTEN

Schönheit ist ein Inbegriff formaler Merkmale und Eigenschaften von künstlerischen Erzeugnissen, die unabhängig von bestimmten historischen Gestaltungen in allen Stilen vorkommen; kein Stil ist „absolut schön“, in dem Sinne, daß außer seiner geschichtlich bestimmten Ausdrucksweise nichts Schönes vorkommen könnte; aber in jedem Stile ist Schönheit vorhanden und möglich.
(Aus Jodl, Aesthetik der bildenden Künste)







KURT FEUERRIEGEL TÖPFEREIEN

ARBEITEN DES WIRTSCHAFTSBUNDES SÄCHSISCHER KUNSTHANDWERKER AUF DER LEIPZIGER MESSE





KURT FEUERRIEGEL PORZELLANTIERE



MARG. WENDT UND MARG. KOHN HOLZGESCHNITZTE WEIHNACHTSENGEL

ARBEITEN DES WIRTSCHAFTSBUNDES SÄCHSISCHER KUNSTHANDWERKER AUF DER LEIPZIGER MESSE



HANS VAUK

GLÄSER ■ AUS DEM HOCHZEITSGESCHENK DER PREUSZISCHEN STÄDTE AN DAS KRONPRINZENPAAR



HANS VAUK

KARAFFE MIT GLÄSERN ◼ AUS DEM HOCHZEITSGESCHENK DER PREUSZISCHEN STÄDTE AN DAS KRONPRINZENPAAR



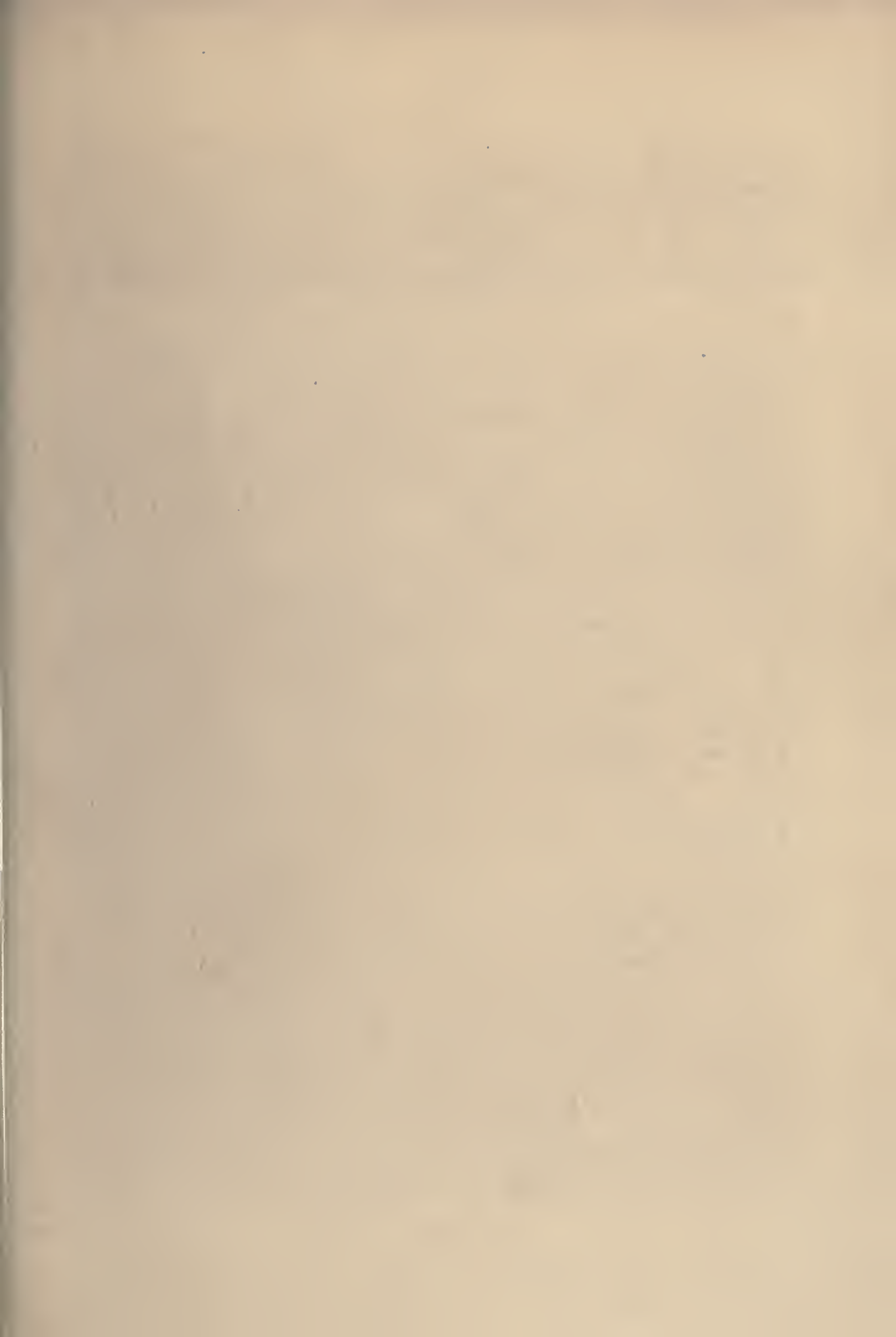






O. SEYFFERT ERZGEBIRGISCHES SPIELZEUG

ARBEITEN DES WIRTSCHAFTSBUNDES SÄCHSISCHER KUNSTHANDWERKER AUF DER LEIPZIGER MESSE





ARCH. BATES & HOW

LANDHAUS MIT SCHINDELDACH UND GEDECKTER TERRASSE



KLEINES AMERIKANISCHES LANDHAUS MIT TERRASSE

DIE VERPFLICHTUNG ZUR FORM

(AUS EINEM VORTRAGE)

Goethe sagte einmal über Künstler und Kunstwerk: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, die Form aber ist ein Geheimnis den meisten." Und mehrfach hat er sich dahin ausgesprochen, daß gerade den Deutschen das Verständnis für die Form schwer falle.

Nach Jahrzehnten, ja Jahrhunderten, der Stellung in der zweiten Reihe, der Nachahmung von Fremden, hat Deutschland in den letzten zwanzig Jahren mit Erfolg in Kunstgewerbe und Architektur Eigenes zu schaffen unternommen. Die Bewegung, die in der Mitte der neunziger Jahre einsetzte, trägt heute bereits reiche Früchte. Die Sorge also, die sich noch vor zwanzig Jahren der Deutsche machen konnte, ob es ihm wohl möglich sein würde, in geschmacklicher Beziehung mit unseren westlichen Nachbarn den Wettbewerb aufzunehmen, ist heute überflüssig. Die Frage kann nicht mehr sein, ob Deutschland hervorzutreten wagen kann, sondern ob es den Willen hat, seine schon vorhandenen künstlerischen Leistungen zur Entfaltung und vor allem zur Betätigung in seinem breiteren Volksleben zu bringen.

Hier treffen wir auf den Punkt, auf dem es noch Berge von Arbeit zu erledigen gilt. Es ist richtig, daß wir heute vollendete Inneneinrichtungen erzeugen können, allein die deutsche Durchschnittswohnung ist dennoch angefüllt mit minderwertigem Gerät. Es trifft zu, daß der Hausbau ungeheure Fortschritte gemacht hat, und dennoch wird unser Land noch in großem Umfange entstellt durch häßliche Bauten. Und um zu begreifen, wie wenig der Staat bisher die guten Kräfte im Kunstgewerbe herangezogen hat, brauchen wir nur einen Blick auf unsere Banknoten und Briefmarken zu werfen. Der Aufschwung im Kunstgewerbe hat also den alten deutschen Zustand der Gleichgültigkeit gegen die Form noch nicht zu beseitigen vermocht. Vielfach hört man sogar die Behauptung, daß die neuerdings geforderte Betonung der Form zu einer Veräußerlichung führe, daß sie die alten deutschen Vorzüge der Schlichtheit, Innerlichkeit und Gemütstiefe zu beeinträchtigen drohe.



UMMAUERTE TERRASSE EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES

Gerade in solchen Ansichten liegt aber der deutlichste Beweis, daß das alte deutsche Erbübel der Formlosigkeit noch ungeschwächt unter uns lebt. Denn eine größere Verkennung des Wesens der Form läßt sich nicht denken. Ihre ungeheure Bedeutung für das menschliche innere wie äußere Leben bleibt unbemerkt, ja wird geradezu ins Gegenteil verkehrt.

Beim Kunstwerk ist die Form das Bestimmende, ohne die ein Werk gar nicht Kunstwerk genannt werden kann. Ihr widmet der Künstler seine ganze Arbeit. Goethe sagt: „Den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigiebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern. Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zueinander schicken, sich ineinander fügen, einander durchdringen.“ Und in der Tat, erst die Form ist es, die jene geheimnisvolle Gewalt ausübt, welche jedes wirklich große Kunstwerk über den Menschen verhängt. Es ist klar, daß das Hingerissensein, die Erhebung, das Glücksgefühl, das beim Betrachten beispielsweise eines Bildwerkes von Michelangelo ausgelöst wird, allein von der Form herrührt, denn das Gegenständliche daran, etwa ein männlicher Körper, eine weibliche Figur, ist alltäglich. Und von der Musik wissen wir, daß bei ihr überhaupt der Stoff nicht mitspricht; Musik ist nur Form. Wollen wir also ein Kunstwerk schaffen, so wäre dies ohne Beachtung der Form gar nicht denkbar.

Aber nicht nur im hohen Kunstwerk und nicht nur in der sogenannten angewandten Kunst, auch in all unserem sichtbaren Tun und Treiben ist die Form von höchster Bedeutung. Die gute äußere Form ist niemals etwas Zugetragenes, Ueberflüssiges, Nebensächliches. Sie hat dem inneren Gehalte gegenüber vielmehr die Bedeutung einer harmonischen Abrundung. „Das Walten roher Kräfte“ wird nach dem Dichterwort durch sie „zum Gebild gestaltet“. Erst durch die Form wird die geleistete Arbeit überhaupt erfaßbar, erkennbar, einschätzbar gemacht. Ohne Form kein Ausdruck, ohne Ausdruck keine Ueberzeugungsmöglichkeit. Ein Ding ist also niemals vollkommen, dessen Form ungenügend ist. „Die Vereinigung der Wahrheit mit der Schönheit, des inneren Gehaltes mit dem Reiz der Form ist das Erfordernis wahrer Vollkommenheit.“ (Schiller.)

Durch Vernachlässigung der Form begeben wir uns großer Vorteile, die für uns von ein-



SCHATTIGER TERRASSENPLATZ EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES

schlagender Bedeutung sein können. Nichts ist gewinnender als die Form. Die Gesellschaft bringt dem Menschen, die Welt dem Volke Achtung, Anerkennung, ja Verehrung entgegen, die die gute Form pflegen. Was hat die allgemeine Wohlgesinnung, die das französische Volk bei allen Völkern genießt, für einen anderen Grund als den, daß man seinen Geschmack, seine gute Umgangsart, sein reiches, künstlerisches Leben, kurz seinen Sinn für die Form liebt und schätzt! Form erzeugt Zuneigung, ja Liebe. Eine empfangene Liebe aber muß wohltätig auf die Gesamtentwicklung dessen wirken, auf den sie ausströmt, sie muß die inneren Kräfte antreiben, wie die Sonne den Wuchs der Pflanzen beschleunigt. Wohlgesinnung unserer Mitmenschen öffnet manche sonst verschlossene Pforte, sie erleichtert, was wir zu erlangen wünschen. Und manches gute Werk und hohe Ideal, dem wir nachstreben, würde auf halbem Wege erreicht werden, wenn wir uns befleißigten, auch der guten äußeren Form dabei immer ihr Recht zu gewähren.

Ueber alles weit hinausgehend, was uns, wenn wir die Form pflegen, von anderen Menschen zurückstrahlt, ist der Einfluß, den die Form von sich selbst aus auf unseren inneren Menschen, auf die Entwicklung unserer Persönlichkeit, auf die Ausbildung unserer geistigen und seelischen Kräfte ausübt. Es war die Lebensüberzeugung eines unserer größten Deutschen, Friedrich Schillers, daß die Form moralischen Erziehungswert habe. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen hat er alle Zusammenhänge in vollendeter Weise dargelegt. „Es gehört", so sagt er, „zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen auch in seinem bloßen physischen Leben der Form zu unterwerfen und ihn, soweit das Reich der Schönheit immer reichen kann, ästhe-



TERRASSE EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES; BESCHATTUNG DER FENSTER DURCH SCHLINGPFLANZEN



GARTENTERRASSE EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES MIT LAUBENGANG

tisch zu machen, weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustande der moralische sich entwickeln kann." „Der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften", sagt er an einer anderen Stelle. Und weiter: „Der Geschmack bringt eine harmonische Einheit in die Gesellschaft, weil er eine harmonische Einheit im Individuum stiftet". Zusammenfassend drückt er sich aus: „Die ästhetische Kultur halte ich für das wirksamste Instrument der Charakterbildung."

Zur Erlangung einer höheren Beherrschung der Form ist es nicht nur nötig, das Streben des einzelnen auf die Form hinzulenken, ihre Berücksichtigung in seinem häuslichen wie in seinem Berufsleben zu fördern, sondern vor allem auch in jeder Art von Gemeinwesen, in Gemeinde und Staat dem Verständnis für die Form zum Durchbruch zu verhelfen.

Die rein schulmäßige Erziehung des Volkes zur Form bildet dabei eine Aufgabe für sich. Sie ist in Deutschland mutig in Angriff genommen, und man kann im allgemeinen nicht an dem guten Willen zweifeln, sie tatkräftig zu betreiben. Ohne auf diese Aufgabe hier eingehen zu wollen, sei nur auf die vorläufig noch recht schwierige Frage im Vorbeigehen hingewiesen: wer der Erzieher sein soll. Wenn auf den vor 15 Jahren abgehaltenen Kunsterziehungstagen mit fliegenden Fahnen die künstlerische Erziehung der Jugend, und zwar schon in der Volksschule, in Angriff genommen werden sollte, so wurde damals vielfach übersehen, daß rein lehrplanmäßige Festsetzungen nicht viel helfen. Ein Kunstunterricht von seiten Unkünstlerischer ist schlimmer als gar keiner. Hier läßt sich verstandesmäßig nichts erreichen; die Form muß gefühlt werden. Nur aus dem Bestande dessen, was ein Volk schon besitzt, kann dessen Jugend beeinflußt werden. Wenn die hoffnungsvollsten Geschmackserzieher in den letzten 20 Jahren die Kunstgewerbeschulen gewesen sind, aus denen sich ein Quell frischen Lebens in die Allgemeinheit ergossen hat, so kommt das daher, daß hier die Erziehung auf dem Boden des Handwerklichen geschah, das stets der wahre Untergrund jeder Kunst bleiben wird. Nur die Betätigung am Werk erzieht, nicht das Gedankenturnen in den Lüften. Deshalb sind Handfertigkeitsunterricht und Zeichnen geeignetere Erziehungsmittel als die so lange ohne Erfolg in Deutschland gepflegten kunsgeschichtlichen Vorträge.

Aber vertrauen wir nicht zu sehr auf die Schule, suchen wir vor allem im Leben die



AUS AMERIKANISCHEN GÄRTEN: SPIRAEENBÜSCHE ALS WEGEINFASSUNG



VORFAHRT EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES MIT WENDEPLATZ



AUS AMERIKANISCHEN GÄRTEN: RABATTEN-EINFASSUNG IN ROSA UND BLAUEN FARBTÖNEN

Form zu würdigen. Arbeite jeder zunächst an sich selbst. Und diese Arbeit des einzelnen hat zu beginnen mit der Gestaltung seiner Umwelt, die sich zusammensetzt aus Wohnung und Haus. Ihnen muß dieselbe Aufmerksamkeit gewidmet werden wie unserem Anzuge. Die Frage der persönlichen Kultur des einzelnen ist wichtig genug, da alle einzelnen die Gesamtheit des Volkes ausmachen und so der einzelne dazu beiträgt, den Charakter des Volkes darzustellen. Nicht minder ist es Pflicht der großen industriellen Unternehmungen, sich mit der Form zu beschäftigen. Ja, die völkische Verantwortung ist hier bereits ausgeprägter, da ein solches Unternehmen große Volksteile beeinflußt. Ein Bau von so guter künstlerischer Art wie das Warenhaus Wertheim in Berlin übt ein ungeheures geschmackliches Erziehungswerk auf breiteste Schichten aus. Aber unsere großen Unternehmungen äußern sich auch häufig sehr stark nach der ausländischen Welt hin. Es braucht nur an die großen deutschen Verkehrsgesellschaften erinnert zu werden, die ihre Schiffe und damit sehr sichtbare und ausdrückliche Zeichen des heimischen Geschmacksstandes über die Welt schicken. Wenn von solchen Stellen der gute Geschmack vernachlässigt, die blinde Nachahmung, die Verleugnung des Eignen getrieben wird, da liegt eine vaterländische Verfehlung vor, deren Tragweite gar nicht abzuschätzen ist. Ob die Waren eines Volkes gediegen, praktisch, dauerhaft sind, wird zum Beurteilungsmaßstabe dafür gemacht, ob ein Volk tüchtig, vertrauenswürdig, verläßlich ist. Ob das, was wir den fremden Ländern zusenden, geschmackvoll, von guter Form, künstlerisch hochstehend ist, formt die Meinung der Welt darüber, ob wir liebenswert, gefällig, von angenehmer Art sind. Darin lag eben der Fluch der früheren, für die Ausfuhr bestimmten deutschen Schunderzeugnisse, daß sie den deutschen Ruf in weitgehendem Maße schädigten.

Eine erhöhte Bedeutung gewinnt aber die Tätigkeit derjenigen Stellen, die als eigentliche Vertreter der völkischen Gemeinschaft gewählt sind und gelten, also der Gemeinden, der Regierung, des Staates. In früheren Zeiten sind Herrscher stets vom lebhaftesten Verständnis für die ihnen zufallenden künstlerischen Aufgaben beseelt gewesen. Je mehr die Verwaltungsangelegenheiten des Staates auf einen Beamtenkreis übergehen, um so mehr tritt der innere Drang zur Heranziehung der Kunst zurück. Schließlich kann es soweit kommen,



AUS AMERIKANISCHEN GÄRTEN: PHLOX UND MALVEN ALS RABATTEN-EINFASSUNG



AUS AMERIKANISCHEN GÄRTEN: LAUBENGANG MIT GARTENHÄUSCHEN

daß der Satz aufgestellt wird, der Staat habe zur Verwendung von Mitteln für Leistungen künstlerischer Art nicht nur keine Veranlassung, sondern sogar eigentlich keine Berechtigung, da die ihm zur Verfügung gestellten Gelder lediglich für das Nützliche bewilligt seien.

Demgegenüber ist zunächst zu betonen, daß bei den Betätigungen des Staates tausend Fälle unterlaufen, bei denen die Berücksichtigung der guten Form gar keinen höheren Geldaufwand erfordert als die einer schlechten. Es handelt sich vielfach um reine Geschmacksfragen. In den allermeisten Fällen kommt aber guter Geschmack nicht teurer zu stehen als schlechter. Denn nicht Entfaltung und Aufwand ist hier das Ziel, sondern gute Form. Es ereignet sich sehr häufig, daß die gute Haltung durch Sparsamkeit eher gefördert wird als durch Aufwendung von Mitteln.

Der Staat als Verkörperung des besten Strebens des Volkes, als Spitze von dessen innersten Kräften kann nichts anderes als das Beste auf jedem Gebiete wollen. Jede andere Absicht würde ihn verneinen. Somit fällt den Leistungen des Staates auch auf dem Gebiete der Form eine größere Verantwortung zu als dem Tun des einzelnen oder eines wirtschaftlichen Unternehmens. Die Ueberzeugung, daß der Staat eine höhere Nebenabsicht mit allen seinen sichtbaren Aeußerungen verbinden müsse, die Absicht nämlich, Vorbildliches hinzustellen, ist so allgemein, daß sie eine selbstverständliche Forderung wird. Und das mit vollem Recht.

Wenn wir nun einen Blick auf die Tätigkeit des heutigen Staates nach dieser Richtung werfen, so ist das Bild freilich nicht immer erfreulich. Die staatlichen Gebäude sind nicht immer das, was sie sein sollten. Im besten Falle erheben sie sich zu anständigen Durchschnittsleistungen. Um Besseres zu erreichen, sollte der eigentlich selbstverständliche Satz nicht vergessen werden, daß ein architektonisches Werk immer nur von einer Persönlichkeit geleistet werden kann, nicht aber von übereinandergeordneten Behörden oder Kommissionen. Kommissionskunst ist immer verwässerte Kunst. Damit ist noch nicht gesagt, daß nur durch Heranziehung von Privatarchitekten zu den staatlichen Aufträgen die Aufgabe wirklich gut gelöst werden könne. Es dürfte noch die Frage sein, ob die Gesamtsumme der Privatarchitektur besser ist als die Staatsarchitektur. Aber das entlastet den Staat nicht. Das unbedingt Verpflichtende in seiner Tätigkeit führt eben dazu, an Staatsbauten einen viel höheren Maßstab anzulegen, als an die Privatarchitektur. Der Staat brauchte dazu nur die besten Architekten heranzuziehen und ihnen die notwendige künstlerische Freiheit zu geben. Es ist dabei gleichgültig, ob er sie zu seinen Beamten macht oder nicht. Schinkel war Staatsbeamter, aber gleichzeitig der erste Privatarchitekt seiner Zeit.

Ueberblickt man die öffentliche Bautätigkeit von Gemeinden, so ist das Bild viel erfreulicher. Man kann behaupten, daß das verhältnismäßig Beste in der heutigen öffentlichen Baukunst von einer Anzahl von Großstädten geleistet wird. Die Erklärung ist die, daß die Städte Umschau halten und sich als Bau-



AUS AMERIKANISCHEN GARTEN: LAUBENGANG ALS ABSCHLUSZ EINES GEMOSEGARTENS

beamten die geeignetste Kraft heraussuchen, die sie finden können. Der Stadtbaurat ist dann künstlerisch meist auch völlig selbständig und handelt unter eigener Verantwortung. Mögen ihm Hemmungen entgegentreten innerhalb der städtischen Behörden oder der Bürgerschaft, jedenfalls gehört ihm sein künstlerisches Schaffen in viel höherem Maße allein an, als dem Staatsbaubeamten.

Die architektonischen Aeußerungen sind deshalb von so besonderer Wichtigkeit, weil sie täglich vor aller Augen stehen und eine starke Beeinflussung des Volkes ausüben. Es gibt keine eindringlichere Erziehung des Geschmackes der Menge als die durch die Werke der Baukunst. Daraus erwächst die Verpflichtung, dafür zu sorgen, daß Geschmacklosigkeiten auch in der Alltagsbaukunst vermieden werden, daß das Gute allerorten zu seinem Rechte gelangt und ein gewisser gehobener Stand des Gebauten überall eingehalten wird. Lange hat der Staat gezögert, in das ästhetische Gebiet einzugreifen, in der richtigen Annahme, daß Regeln für künstlerische Gestaltung nicht aufzustellen seien, daß insbesondere das Urteil über künstlerische Leistungen stets schwankend und verschiedenartig sei. Auch mußte gefürchtet werden, daß neue künstlerische Ausgänge von den Beaufsichtigungsstellen unterdrückt würden und so eine unmittelbare Schädigung des baukünstlerischen Fortschrittes eintreten könne. Man hat sich trotzdem entschlossen, durch ein Gesetz vorsichtig den Anfang zu machen und die Ortsbehörden zu ermächtigen, an bevorzugten Straßen und Plätzen die Bauentwürfe einer Genehmigung nach der künstlerischen Seite zu unterziehen. Die Erfahrungen, die bisher gemacht worden sind, berechtigen noch nicht zu einem abschließenden Urteile. Ob in allen Gemeinden die dafür gewählten Ortsausschüsse das genügende Verständnis haben, ob überall Urteil genug vorhanden ist, um auch außergewöhnliche Leistungen zu würdigen, ist vorläufig noch fraglich. Jedenfalls steht eins fest: daß auf die Dauer von Polizeimaßregeln nicht die Lösung der geschmacklichen Fragen erhofft werden kann. Wichtiger als alle gewaltsamen Mittel dürfte die allgemeine Hebung des Verständnisses für gute Form durch Volkserziehung auf breitester Grundlage sein. Das Verständnis der Form ist eine der höchsten Blüten des menschlichen Geistes. Der Staat kann unmöglich zu seiner Förderung beitragen, wenn er nicht zunächst in seinen eigenen Aeußerungen überall vorbildlich wirkt.

Das bezieht sich nicht allein auf Bauwerke, Denkmäler, Innenräume, äußere Gestaltung der Verkehrsmittel. Es erstreckt sich vor allem auch auf solche Dinge, die im großen Umfang im Volke umlaufen, wie Münzen, Briefmarken, Drucksachen, Wertpapiere. Bei diesen Umlaufmitteln spricht noch der Umstand mit, daß sie draußen in der Welt Zeugnis von unserem Können, von unserem künstlerischen Verständnis und von unserem Geschmacksstande ablegen. Unsere Bauten, unsere Straßenbilder können nur im Land gesehen werden, aber unsere Münzen, unsere Banknoten gelangen in fremde Hände, und unsere Briefmarken laufen über die ganze Welt. Die Postwertzeichen im besondern sind die täglichen Sendboten in die Ferne, kleine aber eindringlich wirkende Zeugen

deutschen Geschmacksverständnisses. Hier ist nun ein Punkt, an dem wir in Deutschland unbedingt und schleunigst den Hebel zur Bessergestaltung ansetzen müssen. Es ist wohl nicht zuviel behauptet, daß es dem Deutschen Reiche vorbehalten ist, heute die stümperhaftesten Erzeugnisse der ganzen Welt auf diesem Gebiete aufzuweisen. Mit unseren Münzen, unseren Bankscheinen ist es nicht viel besser bestellt. Abgebrauchte Sinnbilder, kitschige Darstellungen, schlechte Formen und üble Farben sind für unsere Kassenscheine bezeichnend. Die jetzigen Zehn-Mark-Reichskassenscheine vereinigen vielleicht die traurigsten Kennzeichen künstlerischen Nichtkönnens in sich. Wie wenig aber auch das Hinzuziehen eines Künstlers zur Lösung der Aufgabe führt, das zeigen die neuerdings herausgegebenen Zwanzig-Mark-Scheine ebensosehr, wie das in der Schweiz unter Mitwirkung von Hodler erzeugte Papiergeld. Hier muß also wohl ein grundsätzlicher Fehler in der Einrichtung liegen. Verhängnisvoll scheint die Arbeitsteilung zwischen dem Künstler und dem Stecher zu wirken. Die Zeichnung von Kassenscheinen, Staatspapieren, Briefmarken usw. muß, technisch betrachtet, so gehalten sein, daß sie nicht leicht nachgebildet werden können. Die aus diesem Streben entstandenen Lithographenkunststückchen werden als das Geheimnis des Gewerbes hochgehalten und sind sicherlich an sich auch nicht unwichtig. Der Künstler, der gerufen wird, versteht aber von ihnen nichts, er hat auch keine Lust, sich auf die handwerkliche Technik einzulassen. Er wird also im besten Falle eine allgemeine Zeichnung liefern, die dann der handwerkliche Stecher in seine Geheimsprache umsetzt. Die einzige Rettung ist, daß der Entwerfende zugleich Lithograph und Künstler ist, d. h. daß entweder der Künstler sich die volle Handwerklichkeit aneignet oder der Handwerker die volle künstlerische Beherrschung. Gute Ergebnisse sind in Oesterreich erzielt, wo sowohl für die Kassenscheine als für die Briefmarken die Beihilfe eines so ausgezeichneten Künstlers wie Koloman Moser herangezogen wurde. Als beste Kassenscheine mögen aber manchem die englischen erscheinen, die nur Schrift und keinerlei verstaubte Ornamentik und Symbolik tragen, mit der wir Heutigen doch selten noch etwas Vernünftiges erreichen können.

Die Verpflichtung der öffentlichen Verwaltungsstellen, geschmacklich vorbildlich zu wirken, wird vor allem auch zutage treten bei der nach dem Kriege einsetzenden Notwendigkeit, in großem Umfange Wohnungen und Hausgerät zu schaffen. Gerade daß diese Gebiete in die öffentliche Versorgungspflicht verschoben wurden, gibt Gelegenheit, hier in wirklich großzügiger Weise guten Einfluß zu üben. Wenn die Hunderttausende von Wohnungen, die nach dem Kriege fehlen, unter dem Schutze der öffentlichen Unterstützung wirklich musterhaft gebaut würden, wenn die Arbeiterhäuser und Kriegerheimstätten, die entstehen sollen, wirklich Vorbilder an guter formaler Durchbildung würden, welch ungeheuerer Segen würde da gestiftet! Und man denke sich, daß das Hausgerät für mehrere Hunderttausende junger Paare, das wir nach dem Kriege sogleich beschaffen müssen, gut und schön statt ungediegen und mit schlechten Ornamenten aufgemacht den Verbrauchern dargeboten würde! Welch einzige, nie wiederkehrende Gelegenheit ergibt sich hier, um den Rahmen des zukünftigen deutschen häuslichen Lebens zu verbessern! Möchten sich alle Stellen der ungeheuren Verantwortung bewußt sein, die in dieser halb öffentlichen Versorgung für die Erziehung zur Form niedergelegt ist.

Wir fühlen in Deutschland die Verpflichtung zur guten Musik; unsere Gebildeten bekunden Geschmack in der Wahl dessen, was sie lesen. Sollten wir nicht auch danach streben, die gute Form in den sichtbaren Aeußerungen, in Baukunst, Kunstgewerbe, Kleidung, Wohnungsausstattung in derselben Allgemeinheit wahrzunehmen? Der Wille dazu wird von dem Verständnis der Bedeutung abhängen, die wir diesen Dingen zusprechen. Dieses Verständnis ist es daher vor allem, was im deutschen Volke geweckt werden muß. Denn nicht eine äußerliche Verpflichtung kann es sein, die uns den Weg weist. Eine wirkliche Kultur wird von einer Art sein, daß jeder im Volke gar nicht anders kann, als die gute Form zu schätzen und sich zu eigen zu machen. Dieser Zustand der Selbstverständlichkeit ist es, der allmählich erreicht werden muß, und ihn herbeizuführen, muß das eigentliche Ziel jeder öffentlichen Erziehung zu Form und Geschmack bilden.

HERMANN MUTHESIUS



BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN RADIERUNG: FRÜHLING

BRUNO GOLDSCHMITT

Bruno Goldschmitts merkwürdig bewegliche und bewegte Kunst kreuzt und schneidet sich in ihrem Aufstieg oftmals mit den Lebensschicksalen des Menschen, der trotz junger Jahre auf ein merkwürdiges Auf und Ab der Erlebnisse und Eindrücke zurückblickt. Es gibt künstlerische Persönlichkeiten, die ihr Werk so vollkommen von ihrem Leben abstrahieren können, daß sich — wenigstens scheinbar — nicht die geringsten Berührungspunkte ergeben, daß Werk und Leben wie Parallelen nebeneinander herlaufen, die sich erst im Unendlichen schneiden. Anders bei Goldschmitt. Er gehört zu denen, deren Lebensschicksale sich in ihrer Arbeit getreu spiegeln, die in ihrer Kunst das Bedürfnis der Aussprache eigenster Erlebnisse haben, und von denen das Dichterwort gilt: Glück und Unglück wird Gesang; das heißt hier natürlich: Form. Und diese Form ist dementsprechend erfüllt von Persönlichkeit, von einer im Grunde heiteren und derb-humorvollen, frischen, gesunden, unverwüstlichen Persönlichkeit, die mit Phantasie förmlich geladen ist und explodiert, sobald sie den Zeichenstift oder den Pinsel ansetzt.

Goldschmitt ist Nürnberger, Sohn eines Pinselfabrikanten, also der Herkunft nach in einer wenn auch entfernten Verwandtschaft zur Kunst stehend. Der väterliche Betrieb rückte das Wort Malerei und den Begriff des Malens in eine gewisse Perspektive, und in der Dürerstadt, die so sehr auf ihre Tradition hält, konnte es nicht als etwas Außergewöhnliches erscheinen, daß man den jungen Goldschmitt (geboren ist er am 22. März 1881) in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre auf die Kunstgewerbeschule schickte. Unter Kreling hatte diese Nürnberger Anstalt eine gewisse Bedeutung für das deutsche Kunstleben gehabt, aber das waren zu Ende der neunziger Jahre längst verklungene Zeiten, und wie heute erwies sie sich schon vor zwanzig Jahren als ein überflüssiges Institut, das nicht mehr als rein lokale Geltung beanspruchen kann. Goldschmitt hat dort nicht viel gelernt; zum mindesten bestand er die Aufnahmeprüfung nicht, als er sich auf Grund seiner Nürnberger Kunstgewerbeschule-Erkenntnisse als Maler an der Münchner Akademie versuchen wollte. Indessen nahm ihn Martin Feuerstein mitten im Semester in sein Atelier auf. Doch Goldschmitt hielt es dort nicht lange aus.



BRUNO GOLDSCHMITT ■ GOBELIN-ENTWURF: FRÜHLING UND SOMMER. AUSFÜHRUNG: MÜNCHENER GOBELIN-MANUFAKTUR

Der Wandertrieb, der ruhelos in ihm wogte, lockte ihn ins Weite. Er durchwanderte nach der Art fahrender Schüler mit leichtem Beutel und leichtem Gepäck, aber auch mit leichtem Herzen Deutschland, marschierte ziellos auf und ab, sah weite Landschaften, große Ströme, alte Städte, hohe Dome, schlichte Menschen und hörte treue Herzen schlagen. Zurückgekehrt nach München, ging er wieder auf die Akademie, zeigte sein Skizzenbuch her und fand nun bei Stuck Aufnahme, aber gewissermaßen nur als Zuschauer, denn er beteiligte sich so gut wie gar nicht an der Aktmalerei der Klasse. Er konnte auch immer noch nicht seßhaft werden. Es trieb ihn wieder fort. Diesmal an den Bodensee, wo er mit einem Häuflein gleichgesinnter Kunstjünger eine Naturmenschen-Kolonie gründete. Aus dieser Zeit sind mir Landschaften bekannt, die als unmittelbarer Niederschlag des Aufenthalts am Bodensee gelten können. Es sind Pastell- und Temperabilder von herber Stilisierung, ganz eigenartig in der nuancenreichen, dabei ohne weiche Uebergänge auf starke Flächenwirkung hin behandelten Grünmalerei; als Symphonien in Grün habe ich diese Frühwerke im Gedächtnis. Goldschmitt las damals mit Begeisterung Scheffels „Ekkehard"; saß er doch mitten im Schauplatz der Handlung des Romans. Er schuf auch einige Ekkehard-Landschaften, zum Beispiel das Hegau mit dem Hohentwiel und den benachbarten Höhen, und, wie es so geht, glitt darüber sein Interesse unversehens von der Landschaft zu den Menschen des Romans. Besonders war es das wie ein Edelstein in den Roman eingekapselte wilde Walthari-Lied, das ihn packte und zu malerischem Nachschaffen reizte. Das blutige Kämpfen tat es dem Mann mit dem altdeutsch-derben Humor an: er zeichnete ein Blatt mit den wunden Recken des Walthari-Liedes, und damit stand der spätere Goldschmitt, der Mann der derben Freskenzyklen und Holzschnittfolgen, verheißungsvoll auf. Heute, fast ein Jahrzehnt nach dieser Ekkehard-Periode Goldschmitts, fragt man sich erstaunt, warum es keinem deutschen Verleger einfiel, sich, als neuerdings der Ekkehard „frei" wurde und in zahlreichen, darunter auch illustrierten

Ausgaben erschien, von Goldschmitt Ekkehard-Bilder zeichnen zu lassen.

Neben den stofflichen Interessen, die aus Landschaft und Büchern kamen, beschäftigten Goldschmitt während seiner Bodensee-Jahre besonders technische Fragen. Unermüdlich versenkte er sich in die Farbenchemie und machte unablässig neue Versuche mit dem Fresko und das mit dem glücklichen Ergebnis, daß er in späterer Zeit, als ihm größere Aufgaben zuwuchsen, über eine Beherrschung dieser Technik verfügte und über eine Sicherheit, sich für die Haltbarkeit seiner Arbeiten verbürgen zu können, die ihm vor den meisten seiner Mitwettbewerber den Vortritt verschafft.

Nach einigen Jahren der Einsamkeit, die ihm zur schönsten Morgenweihe des Lebenskampfes geworden waren, kehrte Goldschmitt nach München zurück. Aber nicht, um Staffeleibilder zu malen, sondern als — Malermeister. Er betrieb ganz regelrecht ein Dekorationsmalergeschäft. Dazu hatten ihn seine technischen Versuche angeregt, überdies lag damals, in den Zeiten der ersten großen deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 und der Begründung des Deutschen Werkbundes 1907, der Werk-Gedanke in der Luft. Es wurde soviel von Veredelung des Handwerks und von dem Qualitätsgedanken gesprochen, mit allem Nachdruck die Notwendigkeit der künstlerischen Durchdringung und geschmacklichen Ausbildung der ausführenden Kräfte gesprochen, daß Goldschmitt der Entschluß nicht schwer fiel. Aber er hatte es sich doch anders vorgestellt. Denn in dem Grade, als er nun mehr und mehr mit Architekten und Baukünstlern in Berührung kam, mußte er erkennen, wie wenig ihm gegenüber den festen Vorschlägen der Architekten an eigenem, freiem, schöpferischem Schaffen verblieb. Man brachte ihm fertige Entwürfe, an denen nichts mehr zu ändern war. Und so empfand er die erst so hoffnungsfreudig übernommene handwerkliche Arbeit als schwere Last, bis ihm ein besonderer Glücksfall die Möglichkeit bot, in der großen Halle des Hotels König Laurin in Bozen die friesartige Folge seiner Laurins-Bilder zu malen. Soviel Eigenart



BRUNO GOLDSCHMITT ▪ GOBELIN-ENTWURF: HERBST UND WINTER. AUSFÜHRUNG: MÜNCHENER GOBELIN-MANUFAKTUR



BRUNO GOLDSCHMITT DAS SCHLARAFFENLAND (SKIZZE)

und urgesunde Kraft, diese Wucht gedrungener Komposition und quellfrischer, naturwüchsiger Farbgebung konnte nicht übersehen werden. Ein Kreis von Münchner Baukünstlern, Theodor Fischer und Richard Riemerschmid an der Spitze, begann sich für Goldschmitt zu interessieren, und so ward Goldschmitt „entdeckt". Es entstand sein behäbiges Triptychon vom „König Probus", wie ein täftiges Märchenbild alkoholischen Charakters wirkend, für eine von Riemerschmid gestaltete Gaststätte in Berlin, es folgten seine Arbeiten für Otto Baurs Halle auf der Münchner Gewerbeschau 1912 und seine kostümlich-dekorativen Entwürfe für die Hans Sachs-Spiele dieser Ausstellung, endlich seine Fresken an Fischers Münchner Polizeigebäude, von denen die am Schmuckerker in der Löwengrube, die Todsünden in grotesken Tiergestalten darstellend, den stärksten Eindruck hinterließen. Damit begann ein neuer Abschnitt in der Entwicklung Goldschmitts, vielleicht aber nicht nur für ihn. Ich glaube fast, daß in späteren Jahren, wenn einst eine Geschichte der dekorativen Malerei Münchens geschrieben wird, bei diesen Fresken ein neues Kapitel begonnen werden wird. Die räumliche Disposition des Bauwerkes hatte es Goldschmitt nicht erlaubt, mehr als sechs Darstellungen an dem Erker unterzubringen, er hatte sich deshalb entschließen müssen, von den sieben Todsünden eine zu unterschlagen; so hatte die „Wollust" daran glauben müssen. Um aber doch den ganzen Zyklus zu zeigen, war Goldschmitt auf den Einfall gekommen, die Fresken — einschließlich der siebenten Komposition — in Originalholzschnitten zu vervielfältigen, eine Arbeit, bei der ihm der Architekt Otto Baur hilfreich zur Seite stand. Da ereignete sich etwas höchst Merkwürdiges: Durch die gleichermaßen flächige, breite Behandlung, die Goldschmitts Fresken kennzeichnet und die der moderne dekorative Holzschnitt erforderlich scheinen läßt, ergab sich eine erfreuliche Uebereinstimmung des Stils, die auch weiterhin Goldschmitts Arbeit auf beiden Gebieten: dem dekorativen Fresko und dem Originalholzschnitt, so geschlossen und einheitlich erscheinen läßt.

Fortan wandte sich nämlich Goldschmitt mit Lust der Graphik zu. Radiert hatte er schon früher. Während seines Lebens und Schaffens am Bodensee waren einige zarte Radierungen entstanden, zum Teil fast Ludwig-Richterisch in der Stimmung, heiter, naturtrunken. Ein Entwurf zu einer Radierung, ein Spaziergang im Frühling mit Putten und anderen Wunderseligkeiten, ist für Goldschmitts Graphik jener früheren Zeit bezeichnend. Später entschloß sich der Künstler, mehr die Gebrauchsgraphik und die Buchillustration zu pflegen. Es traf sich gut, daß zu eben dieser Zeit der Kultus des schönen Buches, die moderne Bibliophilie, die nach literarischen Leckerbissen



BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN — MONUMENTALES WANDGEMÄLDE: HIOB IM ELEND



BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN WANDBILD FÜR EIN PRIVATHAUS IN FORBACH

in vorbildlicher künstlerischer Umrahmung verlangt, einsetzte. Hans von Weber wußte sich als erster Goldschmitts schätzbare Kraft zu sichern und den Künstler vor Aufgaben zu stellen, die seinem Wesen entsprachen und, indem sie der Entfaltung seiner Persönlichkeit freien Lauf gewähren, auch in der Form vortrefflich ausfallen mußten. Es galt den Rabelais und Fischart, Grimmelshausens komisch-gewagte Geschichte vom wunderbarlichen Vogelnest und Kleists strengen, herben Michael Kohlhaas zu illustrieren, also durchwegs Arbeiten von saftigem Humor und von drastischer Derbheit, die in Anlehnung an die Formenwelt und stoffliche Ungeniertheit der primitiven deutschen Holzschneider am besten gelöst werden konnten. Das lag Goldschmitt besonders, und trefflich vertragen sich die Graphiken, die er schuf, mit der schönen alten Type, in der die Bücher gedruckt sind. Dabei sind sie aber nicht etwa antiquiert oder auch nur über Gebühr archaisierend, sondern man spürt überall Goldschmitts eigenen Stil und seine mit Lust an das Detail gehende, aber



BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN WANDBILD FÜR EIN PRIVATHAUS IN FORBACH

auch mit ungestümem Temperament auf den Gesamteindruck hinhaltende Art heraus.

Man muß eine der Steinzeichnungen zu „Michael Kohlhaas" ansehen, etwa den Brand von Wittenberg oder die Richt-Szene, um sich der Monumentalität des Darstellungsstils, mit dem sich Goldschmitt auch in seinen graphischen Arbeiten gibt, bewußt zu werden. Das Merkwürdige der Sache ist, daß der Künstler damit keineswegs den graphischen Rahmen sprengt, und das Erfreuliche, daß solchermaßen aus graphischen Experimenten vielfach die monumentalen Umrisse von später ausgeführten Fresken herauswachsen. Das will sagen, daß Goldschmitt auch an seine „großen" Arbeiten mit erfreulicher Unbefangenheit herangeht, ihnen ihre Schlichtheit und in der Schlichtheit ihre selbstverständliche Größe bewahrt. So ist es mit seinem „Hiob" ergangen; ich sah das Werk als Zeichnung: ein vorzüglicher kompositioneller Einfall, und er schien wohl für irgendeinen graphischen Zweck gedacht. Ich fand später den „Hiob" wieder als monumentales Wandbild, in mächtigen

Linien und in stilisiert gehandhabter Farbigkeit, breit, flächig vor den schwarzen Grund gesetzt, und siehe, die Einheit war nicht nur im Einfalle, sondern auch in der Darstellung gewahrt. Das Bild schmückte die Haupthalle der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914, wo man von Goldschmitt außerdem die allerdings weniger geglückte Ausmalung einer riesigen Nische sehen konnte.

Inzwischen sind die dekorativen Malereien für ein von Theodor Fischer erbautes Haus in Forbach entstanden, außerordentlich stimmungsvolle Arbeiten, im alten Freskenstil erzählend und die bunte Gestaltenfülle einer Haussage erschöpfend, darüber hinaus aber auch dem, der im Stofflichen der Darstellung nicht Bescheid weiß und nicht wissen will, durch die Sicherheit der Bildwirkung, durch das Faszinierende des Umrisses und die Eigenart der Farbgebung rein künstlerisch vollauf befriedigend.

Ein erschöpfender Rückblick auf Goldschmitts Arbeit bis zu dieser Stunde vermöchte natürlich eine weit vollkommenere Liste von Arbeiten zu geben, als es im Rahmen dieser kurzen entwicklungsgeschichtlichen Uebersicht möglich war. Auch was der Künstler unausgeführt ließ, was nur im Entwurf vorliegt, ist Zeugnis für seine eigenartige Begabung und für seine temperamentvolle, vom ersten Anspringen der Idee bis zu ihrer endgültigen Ausformung konsequent durchgehaltene Arbeit. Da sind z. B. Gobelinentwürfe (Die Jahreszeiten), eine Skizze zu einem „Schlaraffenland", eine großzügige für ein Musikzimmer gedachte, in wundervollem Rhythmus das Thema erschöpfende Komposition und Entwürfe für einen Radierzyklus, der das urewige Thema von der Liebe und dem Tod mit einer bei Goldschmitt nicht verwunderlichen Fülle der Gesichte umgibt.

Ueber aller Fülle und Mannigfaltigkeit dieser Arbeiten und Pläne ist die Einhelligkeit und Selbstverständlichkeit des künstlerischen Erlebnisses und der Form Goldschmitt unverloren geblieben. Vielleicht weil sich sein Menschentum und seine Künstlerschaft so restlos decken — auf alle Fälle als eine starke Verheißung für die künftige Entwicklung des Künstlers.

GEORG JACOB WOLF



BRUNO GOLDSCHMITT — RADIERUNG: DIE LAST



BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN

RADIERUNG: DIE HIMMELSWIESE



BRUNO GOLDSCHMITT — DAS BRENNENDE WITTENBERG
Steinzeichnung zu: Kleist „Michael Kohlhaas". Verlag Hans von Weber, München

NEUE BRIEFMARKEN

Der „Jugendstil" ist immer noch nicht tot. Wenn wir auch die Makkaroni- und Peitschenschnur-Ornamente, die vor zwanzig Jahren aufkamen und, wie jeder Geschmacksimport aus dem Westen, einer Anzahl unserer Künstler eine Zeitlang den Kopf verdrehten, längst wieder aus allen kunstgewerblichen Gruppen ausgeschwitzt haben, — auf der Germania-Marke der Deutschen Reichspost, also auf dem weitaus meistverbreiteten, auch im Auslande bekanntesten graphischen Erzeugnis Deutschlands, leben sie lustig fort, wandelnde Anachronismen in Milliarden von Exemplaren.

Warum gerade dieser unglücklichsten unter



BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN ENTWURF ZU DER RADIERUNG: FRÜHLINGSSPAZIERGANG




den deutschen Briefmarken die längste Lebensdauer beschieden ist, entzieht sich der öffentlichen Kenntnis. Ist es der psychologisch erklärliche, wenn auch nicht sonderlich erfreuliche Widerstand der offiziellen Stellen gegen eine Opposition, die gerade bei dieser Marke schon bald nach ihrer Geburt einsetzte und seitdem nie verstummt ist? Sind es, wie man sich bisweilen geheimnisvoll zuraunt, noch höhere Rücksichten, die uns just an dieser Marke mit solcher Zähigkeit festhalten lassen? Warum werden gerade hier die doch so leicht erfüllbaren Wünsche wohl aller urteilsfähigen Volksgenossen, nicht nur der Reichstagsabgeordneten, regelmäßig überhört?

Die Germaniamarke besteht seit dem Jahre 1900; bei ihrer Erneuerung im Jahre 1902 handelte es sich nur um eine Textänderung; das Bild blieb. Für den Levanteverkehr und für besondere Expeditionen kam ein Ueberdruck dazu; das Bild blieb. Als mit der Portoerhöhung während des Krieges neue Werte von $2^1/_2$, $5^1/_2$, $7^1/_2$ und 15 Pfennigen eine Aenderung wirklich besonders nahelegten, beseitigte man nur die Schraffierung des Hintergrundes; das Bild blieb. Und auch für unmittelbare Kriegszwecke half man sich mit einem Ueberdruck „Belgien", „Russisch-Polen", „Gen.-Gouvernement Warschau" oder „Postgebiet Ob. Ost"; aber von dem „herrlichen"




BR. GOLDSCHMITT-MÜNCHEN ■ HOLZSCHNITTE ZU GRIMMELSHAUSEN „DAS WUNDERBARLICHE VOGELNEST"
Verlag: Hans von Weber, München









BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN HOLZSCHNITTE ZU JOH. FISCHARTS „GESCHICHTSKLITTERUNG“
Verlag: Hans von Weber, München



BRUNO GOLDSCHMITT-MÜNCHEN DEKORATIVES WANDBILD: MUSIK

Markenbilde konnte man sich immer noch nicht trennen, obwohl eine unglaublich lange Lebensdauer von achtzehn Jahren allein schon Veranlassung genug wäre, endlich etwas Besseres an die Stelle zu setzen.

Wenn die Feinde aus unserem Vorgehen den Schluß ziehen wollten, daß wir dazu entweder technisch oder künstlerisch überhaupt oder wenigstens derzeit nicht in der Lage wären, so würden sie sich gründlich täuschen. Gerade auf dem Gebiete der Gebrauchsgraphik — und dazu zählt die Postmarke — steht derzeit und zwar schon seit Jahren das deutsche Volk hinter keinem in der Welt zurück; das konnte jeder, der es nicht schon wußte, auf der letzten Buchgewerbe-

ausstellung in Leipzig deutlich sehen. Aber nur das, nicht nur militärisch und volkswirtschaftlich, sondern auch künstlerisch mit uns eng verbündete Oesterreich hat aus der Tatsache, daß die deutsche Gebrauchsgraphik der Gegenwart an der Spitze marschiert, die entsprechende Nutzanwendung gezogen und — in vielleicht allzu überreicher Fülle — Postwertzeichen herausgebracht, die zu den schönsten in jedem Sammelalbum zählen. — Wenn man dem schon vor zehn Jahren begonnenen Feldzug gegen die Germaniamarke, den der Dürerbund mit Ferdinand Avenarius wenn auch ohne abschließende Ergebnisse, so doch vielversprechend eröffnete, einige Aufmerksamkeit geschenkt hätte, wäre das Deutsche Reich in diesem Punkte heute nicht in Schatten gestellt. Nur Bayern und Württemberg haben wenigstens zum Teile in dieser Beziehung unsere Ehre gerettet. Man mag über das bayerische Post-Reservatrecht vom wirtschaftlichen Standpunkt denken, wie man will; künstlerisch sind die bayerischen Marken unter Prinzregent Luitpold und unter König Ludwig III. der Germaniamarke bedeutend überlegen. Auch Württemberg hat mitten im Kriege zu seinem Königsjubiläum wenigstens für den inneren Dienst neue Marken herausgebracht, von denen sich namentlich die Wappenmarke von Hugo Frank ganz gut sehen lassen kann. Die ganze Leistungsfähigkeit auf diesem Gebiete aber erkennt man deutlich aus dem großen Aufschwung, der in den Jahren vor dem Kriege überall in deutschen Landen die Werbemarkenindustrie erreicht hat. Wenn wir auch die Massen billigen Schunds abrechnen, die dieses Feld leider nur zu bald in Verruf brachten, so bleiben immer noch Tausende köstlicher, von Künstlerhand entworfener (allerdings meist nur lithographierter) Marken übrig, denen zum Teil ein hoher ästhetischer Wert zugesprochen werden kann. Was die Post in anderen Staaten, namentlich in der Schweiz und in Oesterreich, unter Hinzuziehung tüchtiger Künstler herausgebracht, hätte das Deutsche Reich ohne jeden Zweifel auch leisten können.

Aber vorerst muß man sich über die Vorbedingungen im klaren sein, damit nicht nachher unkünstlerische Gesichtspunkte gelungene Arbeiten ausscheiden. Was verlangt man von einer staatlichen Postmarke? Zweierlei: Zunächst eine deutliche Wertziffer für die verschiedenen Geldbeträge, sodann zur Unterscheidung von den Marken anderer Länder besondere Merkmale, die nicht nur in der Schrift allein liegen mögen, sondern deutlicher ins Auge fallen sollen, also staatliche Hoheitszeichen, Wappenbilder oder Embleme, Regentenköpfe, charakteristische Landschaftsbilder oder dergleichen. Für heraldische Darstellungen die zugehörigen Farben zu benützen, ist aus technischen Gründen ausgeschlossen, da die Marken für kleinere Werte schon der Kosten wegen einfarbig sein sollen und die verschiedenen Farben überdies zur leichten und raschen Unterscheidung der einzelnen Werte notwendig sind, daher überall beibehalten werden. Man hat somit für die meisten Postwertzeichen nur mit einem isochromen Druck — Buchdruck oder Kupferdruck — zu rechnen, der die heraldische Polychromie ausschließt.

Nun liegt es aber im Wesen einer jeden Briefmarke, daß sie beim Gebrauch entwertet werden muß. Eigentlich gilt der Entwertungsstempel nur für die Wertziffer; es ist aber leider unvermeidlich, daß bei der raschen Postbeförderung, die wir als eine der schönsten Errungenschaften der Neuzeit doch nie und nimmer gefährdet zu sehen wünschten, die Stempelfarbe natürlich nicht immer gerade nur die Markenziffer treffen kann, sondern auch das sonstige Markenbild beschmutzt, also so respektlos ist, das Wappen des Staates, wie den Kopf des Herrschers in gleicher Weise zu beflecken. Streng genommen wären das nun eigentlich Majestätsbeleidigungen, da der Entwertungsstempel nicht überall die Form der staatlichen Flagge aufweist, der man es ohne weiteres einräumen könnte, Wappen und Regentenbild zu decken. Aber unser Feingefühl ist in dieser Richtung schon längst vollständig abgestumpft worden, zumal gerade die ältesten Marken — z. B. in Großbritannien 1840, dann in Oesterreich, Preußen, Frankreich, Belgien usw. — durchwegs Fürstenköpfe trugen. Wenn auch diese Muster aus einer Zeit stammen, die sich in ästhetischen Dingen keine ängstliche Rechenschaft abzulegen pflegte, so ließe sich doch dieser eingebürgerte Gebrauch auch in unseren kritischeren Tagen fortsetzen, wenn man dem Entwertungsstempel statt der meistverbreiteten Rundform nach und nach die ansprechendere Flaggenform geben wollte, was keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereiten kann. Auf diese Weise wären — so lange wir überhaupt an der bisherigen Abstempelung festhalten und nicht eine, bereits einmal vorgeschlagene anderweitige Entwertung durch chemische Farbenänderung durchführen können — auch rigorose Bedenken beseitigt und damit auch eine ungleich größere künstlerische Gestaltungsmöglichkeit gewährleistet, als sie nur die Wertziffern mit reiner Textbegleitung zu bieten vermögen.

Voraussichtlich wird man sich daher auch für unsere neuen Marken keineswegs auf die

Wertziffern allein beschränken, sondern die drei anderen Motivgruppen, nämlich Köpfe, heraldische Embleme und Landschaften ohne weiteres gestatten. Allegorien dagegen sind weniger empfehlenswert; am meisten mag man sich, selbst bei den größeren Markenbildern für die höheren Werte, vor figurenreichen Geschichtsbildern oder Hof- und Staatsaktionen hüten, auch wenn ihnen noch so berühmte Gemälde zum Hintergrunde dienen sollten. Alle derartigen bisherigen Versuche — und mag sich die Drucktechnik dabei noch so angestrengt haben — sind, vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, völlig gescheitert; bei einer so gründlichen Verkennung der Maßstäbe kann nichts Gutes herauskommen.

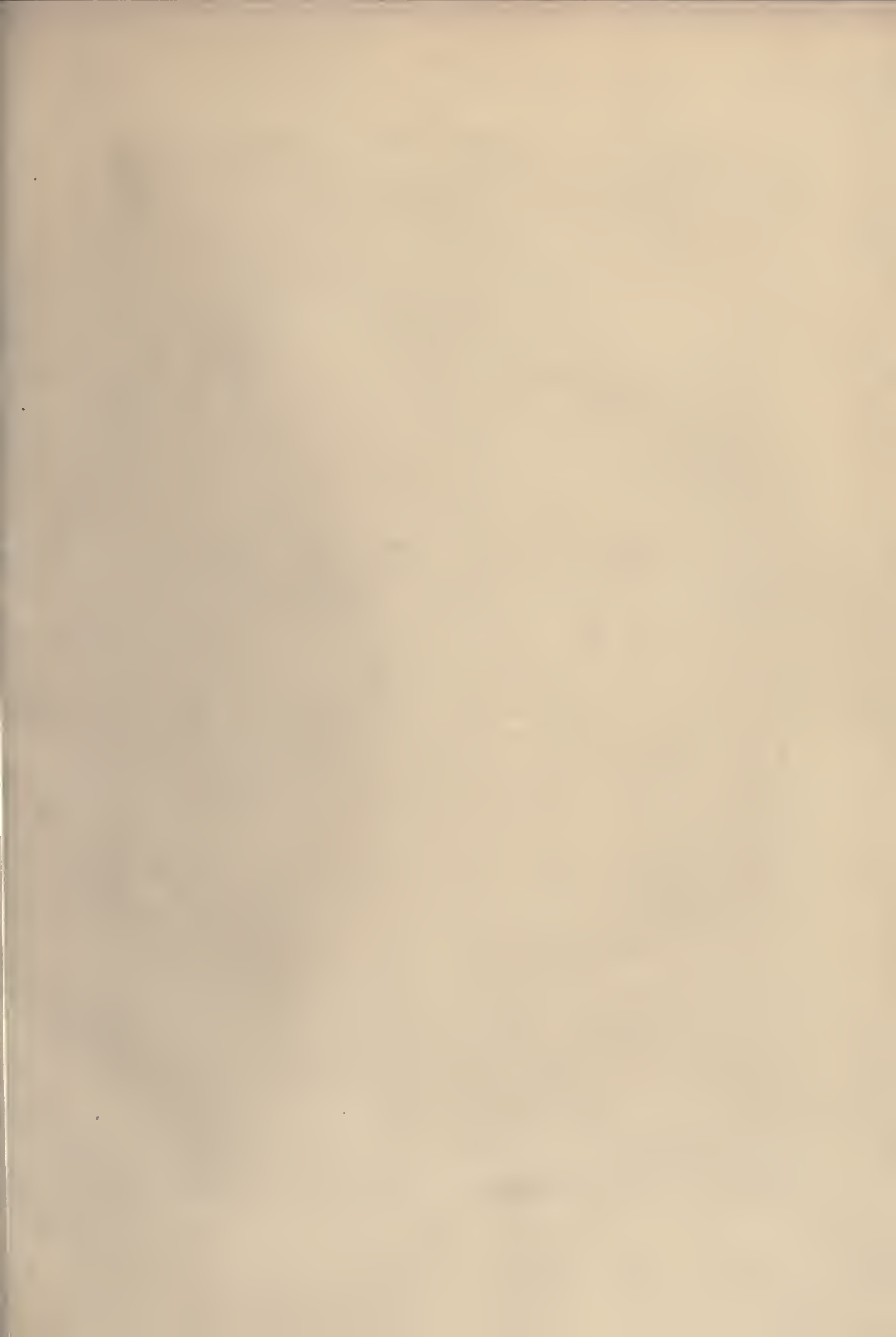
Das Nächstliegende bietet somit die Heraldik, also unser einköpfiger Reichsadler, der die schönsten Stilisierungen in den verschiedensten Rahmen zuläßt, weniger die Reichskrone. Die alte — jetzt in Wien verwahrte — römisch-deutsche Kaiserkrone hat für unsere Zeit keine Bedeutung mehr; sie ist nur ein ehrwürdiger Museumsgegenstand; die neue Reichskrone von 1871 aber ist nicht annähernd so künstlerisch und volkstümlich, wie die österreichische Kaiserkrone, die als alte habsburgische Hauskrone der Zeit der deutschen Renaissance entstammt; man wird daher gut tun, das Kronenmotiv für das Deutsche Reich lieber ganz auszuschalten.

Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich — neben den Wertziffern und Adlermarken, die für Nebenzwecke beibehalten werden könnten — unter der Voraussetzung der Flaggen-Abstempelung einerseits Köpfe, anderseits Landschaftsbilder in Vorschlag bringen. Beide Möglichkeiten verbürgen die reizvollsten Markenbilder, wenn tüchtige Graphiker für eine gute Behandlung der ihnen zu stellenden Aufgaben, namentlich für einen künstlerischen Rahmen (nebst Wertziffer und Text) zu sorgen wissen. Das Brustbild des Kaisers — nicht die ganze Gestalt oder ein Reiterbild —, vielleicht auch die Porträts seines kaiserlichen Vaters und Großvaters wären für die höchsten Werte vorzubehalten, nicht für die ganze Serie, die sonst zu einförmig ausfallen müßte. Für die anderen, kleineren Postwertzeichen könnte man die volkstümlichen Herrscherköpfe aus der deutschen Vergangenheit wählen, wie Karl den Großen, Otto den Großen, Friedrich I. Barbarossa, Rudolf von Habsburg, Heinrich den Stolzen, Albrecht den Bären, Berthold von Zähringen, Eberhart im Bart von Württemberg, den Großen Kurfürsten, August den Starken, Friedrich den Großen, Königin Luise, Ludwig I. von Bayern. Will man aber dem demokratischen Zug der Zeit Rechnung tragen, so ließen sich auch Brustbilder berühmter Deutscher aussuchen, z. B. Gutenberg, Luther, Dürer, Kepler, Leibniz, Goethe, Schiller, R. Wagner, R. Koch, W. Siemens, Bismarck, Moltke, Zeppelin und Hindenburg. Ein solcher Ausflug in die deutsche Kulturgeschichte hätte auch noch andere Vorteile und würde unsere Marken ungemein volkstümlich machen. Eine Beschränkung auf Zeitgenossen wäre hierbei weniger empfehlenswert. Reizende und originelle Markenbilder könnten auch die Vertreter der wichtigsten Stände — jeweilig nur eine Halbfigur mit Attributen nebst Hintergrundandeutung — abgeben.

Aber auch wenn man sich für die landschaftlichen Motive entscheidet, könnten sehr gelungene Bilderreihen entstehen, wobei ebenfalls kulturgeschichtliche Erinnerungen leicht einzuflechten wären. Aachen, Köln, Braunschweig, Frankfurt, Nürnberg, Bremen, Hamburg, Breslau, München, Dresden, Stuttgart, Weimar, Karlsruhe und Berlin bieten genügend malerische Partien. Noch mehr aber ist dies der Fall, wenn man etwa die folgende Zusammenstellung vorziehen sollte: Porta nigra in Trier, Sachsenwald, Lechfeld, Hohenstaufen, Hohenzollern, Wartburg, Marienburg, Römer in Frankfurt, Rathaus von Lübeck, Augsburg (1530 und 1555), Münster (1648), Heidelberg, das Brandenburger Tor in Berlin und das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Ungleich schöner aber würden alle solche Panoramamarken ausfallen, wenn man, wie dies die österreichische Postverwaltung besonders für Bosnien getan hat, sich an maßgebender Stelle dazu entschließen könnte, das Markenformat ein wenig zu vergrößern; dem 'scheinen aber zur Zeit gewichtige technische Bedenken entgegenzustehen.

Aber ich möchte der Entwicklung unserer Markenfrage, die u. a. durch das große Preisausschreiben des Stuttgarter Landesgewerbemuseums neuerdings in Fluß gekommen ist, keinesfalls vorgreifen. Zunächst ist es Sache unserer besten Künstler, nicht etwa lediglich in der angedeuteten Richtung zu marschieren, sondern mit ihren schönsten Ideen, die uns köstliche Ueberraschungen bringen können, nicht zurückzuhalten. Und wenn der Wettbewerb so günstig ausfällt, wie man es nach dem allgemeinen Interesse für diese Frage mit Sicherheit erwarten kann, wird gewiß unsere Reichspostverwaltung Hand in Hand mit den Postverwaltungen der Bundesstaaten in dem Material manches finden, was ihr eine willkommene Handhabe bietet, einen Lieblingswunsch aller Deutschen zu erfüllen.

GUSTAV E. PAZAUREK-STUTTGART



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

SCHLOSZ CECILIENHOF-POTSDAM: HAUPTEINFAHRT



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: GESAMTANSICHT IM MODELL

CECILIENHOF

Im Norden von Potsdam, in dem schönen, schlichten, von Friedrich Wilhelm II. angelegten Park, dem sog. „Neuen Garten“ liegt der neue märkische, etwa vor Jahresfrist vollendete Landsitz des Deutschen Kronprinzen, der Cecilienhof. Eichen, Birken und fremdländische Bäume umsäumen den Weg, der aus der Potsdamer Alleestraße am „Heiligen See“ entlang dorthin führt, vorbei an dem rötlich schimmernden, kleinen Marmorpalais Friedrich Wilhelms II.

Die weltabgeschiedene Lage des neuen Baues auf der kleinen Halbinsel, die zum größten Teile von den Gewässern des Jungfern- und des Heiligen Sees umgeben ist, mitten in dem idyllisch ländlichen Park, verrät zur Genüge, was dem Kronprinzenpaare als wünschenswertes Ideal vorgeschwebt hat: ein stiller, schlichter Wohnsitz, nur berechnet für das eigene Behagen und für ein zurückgezogenes Familienleben.

Der bisherige Potsdamer Kronprinzensitz, eben jenes Marmorpalais, das bereits von dem jungvermählten Prinzen Wilhelm um 1830 als Aufenthaltsort abgelehnt wurde, hatte sich sehr bald als zu klein erwiesen. Außerdem besaß er nicht einmal eine Heizvorrichtung, weil er von vorneherein nur als Sommerwohnung gedacht war. Auch die anderen, der Krone gehörigen Potsdamer Schlösser kamen für einen dauernden Aufenthalt der Kronprinzenfamilie nicht in Betracht, weil sie wegen ihrer historischen Beziehungen der Oeffentlichkeit nicht entzogen werden sollten und weil ihre zweckentsprechende Instandsetzung kaum weniger Kosten verursacht hätte als ein Neubau.

So faßte der Kaiser bereits im Jahre 1911 den Entschluß, für den jeweiligen Thronfolger in Potsdams Umgebung einen neuen Wohnsitz zu schaffen. Obwohl es sich nicht um eine Privatangelegenheit des Kronprinzen handelte, sondern um eine Unternehmung der Krone, ließ der Kaiser dem kronprinzlichen Paare, als den ersten Bewohnern, doch in weitem Maße freie Hand, so vor allem über die Art des Baues selbst und desgleichen betreffs der Wahl des Architekten. Diese Wahl fiel auf Professor Schultze-Naumburg. In enger Gemeinschaft mit den Hohen Herrschaften und vielfach nach deren bestimmten Weisungen



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG ▫ SCHLOSZ CECILIENHOF: GRUNDRISSE VON ERD- UND OBERGESCHOSZ

arbeitete Schultze-Naumburg in Langfuhr die Pläne aus. Ueber die Grundfragen war man sich bald einig: es sollte ein ausgedehnter und breitgelagerter Landsitz sein, der keinesfalls höfischer Repräsentation dienen sollte — wofür bereits im Potsdamer Stadtschloß Gelegenheit vorhanden war — sondern lediglich freien, menschlichen Wohnbedürfnissen, wobei es vorzugsweise galt, für jegliche nur denkbare Bequemlichkeit und alle Ansprüche der heutigen Zeit zu sorgen. Es lag nahe, die neu zu bauende Schloßanlage auch äußerlich als modernen Bau zu kennzeichnen und ein kleines Palais aufzuführen, indem man vielleicht auf die Ueberlieferung des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurückgriff. Sicher fährt man nicht schlecht dabei, wenn man unseren führenden Architekten freie Hand läßt, die unermüdlich tätig sind, den neuen großen Stil zu begründen und zu entwickeln. Ein reizvoller Bau wäre dann wohl entstanden, der von kommenden Zeitströmungen vielleicht überholt worden wäre, im ganzen aber als Zeichen unseres heutigen Könnens bleibenden Wert gehabt hätte.

Wie eine Erlösung von dem Wust der üblen Stilmischungen und hohlen Stilnachahmungen vor 1900 war die Wiederheranziehung und Neubelebung des Biedermeiers zu begrüßen. Wie ein reinigendes Bad hat sie gewirkt, so daß alle nur halbwegs Gebildeten und Wohlhabenden sich auch heute noch vielfach mit alten Biedermeiermöbeln umgeben oder solche modernen Inneneinrichtungen bevorzugen, die mit jenen alten Interieurs gewisse Aehnlichkeiten aufweisen. Aber auch Anlehnungen an barocke und Rokoko-Elemente sowie an englische Möbelkunst des 18. Jahrhunderts sind bei unseren heutigen Raumkünstlern nicht selten.

Anders wird man sich naturgemäß zu den herrschenden Modeströmungen verhalten, wenn man in Schlössern groß geworden ist, in denen die gute, solide Ueberlieferung nie aussterben und vergessen werden konnte, weil eben unzählige Stücke dort von ihr zeugten. Barocke Ausklänge und Rokoko sah der Kronprinz überall von Kindheit an um sich. So vor allem im Neuen Palais, in dem er die Jugend verlebte. Doch auch das Biedermeier und Empire, an deren Abglanz und Erneuerung sich die meisten heute erfreuen, sind in den königlichen Schlössern etwas Alltägliches. So kann man es verstehen, daß die Wünsche des kronprinzlichen Paares etwas abseits von den modernen Bestrebungen lagen und daß sie ihr Behagen sahen in Räumen, die eher in mittelalterlich schlichten Formen sich gestalten sollten.



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — SCHLOSZ CECILIENHOF: PRINZENFLÜGEL UND HAUPTBAU, BLICK VOM SEE



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: PRINZENFLÜGEL

Einen ganz besonderen Reiz müssen auf den Kronprinzen die eigenartigen, malerischen Fachwerkbauten ausgeübt haben, wie sie bis in die Renaissance hinein außer in Norwegen auch im übrigen nördlichen und Mittel-Europa, in Deutschland, Frankreich, Belgien und England gebräuchlich gewesen waren und im Laufe des 19. Jahrhunderts besonders in England, eben wegen ihrer malerischen Eigenart, mit vielem Geschick wieder belebt wurden.

Fachwerk ist heute allerdings nicht gerade zeitgemäß, weil wir nicht mehr über den Waldreichtum verfügen, der in früheren Jahrhunderten den Holzbau förderte, ja ihn als die gegebene Bauart erscheinen ließ. So ist es ausgeschlossen, daß der Fachwerkbau sich bei uns wieder allgemein einbürgern wird. Jedoch aus besonderer Liebhaberei geübt, dürfte diese gutdeutsche, freilich lange unterbrochene Ueberlieferung zum mindesten dieselbe Berechtigung



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG ▫ ▪ SCHLOSZ CECILIENHOF: VORFAHRT FÜR GÄSTE UND GEFOLGE



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: PRINZENFLÜGEL MIT DURCHBLICK IN DEN HOF



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: GROSZER EHRENHOF

haben, wie die immer wiederholten Steinfassaden unserer Häuser mit den meist von außerhalb eingeführten Sandsteinblöcken und den mit Vorliebe verwendeten, moderner Konstruktionsweise durchaus nicht entsprechenden Säulenstellungen. Auch der Umstand, daß die Fachwerkbauten von unserer Baupolizei nicht mehr als vollwertig anerkannt werden, sondern auf ihr Geheiß zur Verhütung der Feuersgefahr (und zugleich aus technischen Gründen zur Unterbringung der Installation) noch besonders hintermauert sein müssen, kann eine schroffe Ablehnung kaum begründen. Unsere Sandsteinpaläste sind ja ebenfalls nur außen mit Sandstein verblendet. Dazu kommt der eigenartige dekorative Reiz, den die später sich zeigende silbergraue Patina der Eichenholzbalken im Verein mit kunstgerecht angelegten Ziegelfüllungen und den Putzflächen machen. Mitten in der freien Natur, von über hundertjährigen Baumbeständen umgeben und als Rahmen von durchaus schlicht und behaglich eingerichteten Innenräumen ist eine Fachwerkfassade vielleicht eher angebracht als eine kunstvoll und zierlich berechnete Palaisarchitektur.

Die Anregung zu ihrem Bau mag das kronprinzliche Paar auf seinen Reisen in England erhalten haben, wo neben den mit besonderer Liebe und Vollendung aufgeführten alten Beispielen auch gute moderne Wiederholungen sich finden. So ist es erklärlich, daß der Kronprinz an seinem Landsitz neben gut deutschen Ueberlieferungen auch englisch anmutende Merkmale verwenden ließ. Namentlich zeigen das außer Einzelornamenten und den spitzen Giebeln die Schornsteine, die mit besonderem Nachdruck verteilt und architektonisch ausgestaltet sind. Ihre häufige Verwendung und wiederholte Zusammenfassung ergab sich mit zwingender Notwendigkeit aus den zahlreich eingebauten offenen Feuerkaminen.

Heute erscheint es uns nicht gut denkbar, in der Baukunst englische Motive zu verwenden. Vor dem Weltkriege jedoch dürfte es nicht so allgemein verfemt gewesen sein. Solange der Krieg vermieden werden konnte, dachte wohl mancher deutsche Patriot daran, mit den eng-



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG ▪ SCHLOSZ CECILIENHOF: HAUPTVORFAHRT IM GROSZEN EHRENHOF

lischen Vettern nach Möglichkeit die Verständigung zu fördern und das verwandtschaftliche, gleichartige Wesen in den wechselseitigen Beziehungen zu betonen. Der Rohbau des Kronprinzen-Schlosses war jedenfalls im Jahre 1914 vollendet, und wenn wir jetzt in Einzelheiten englische Anklänge finden, so kann das gerade in Potsdam nicht besonders auffallen. In diesem eigenartigen Potsdam, in dem Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. nach holländischen Mustern und zum Teil von holländischen Architekten bauen ließen, wo Friedrich der Große sein Sanssouci nach französischen Vorbildern und mehrere Stadthäuser in Anlehnung an italienische Paläste aufführen ließ; wo Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz das Schlößchen Charlottenhof im Sinne einer altrömischen Villa errichtete und Prinz Wilhelm wiederum, der spätere alte Kaiser, sein geliebtes und von den Zeitgenossen hochgerühmtes Babelsberg in den Formen altenglischer Gotik.

Beim Kronprinzenlandsitz ist keiner von den gewöhnlichen Grundrissen verwendet. Vielmehr setzt sich der Gesamtbau aus drei, annähernd Quadratform zeigenden Bauteilen zusammen: einem großen Quadrat in der Mitte, sowie zweien um die Hälfte etwa kleineren, die sich an der Südseite unmittelbar zu beiden Seiten angliedern, jedoch so, daß sich eine von Teil zu Teil abgetreppte Gesamtfassade ergibt. Die Einzelseiten dieser drei Bauteile haben durchweg nur geringe Tiefe, sie bestehen zumeist aus je einer Reihe von Räumen mit parallel dazu laufenden Gängen und Galerien und sind um Höfe herumgebaut. Der umfangreiche Ehrenhof in der Mitte ist ausschließlich für die Einfahrt des kronprinzlichen Paares bestimmt. Der von dem östlich gelegenen Bauquadrat, dem sogen. Prinzenbau, umgebene Hof mit seinem Wasserbecken steht durch eine offene Kreuzgewölbehalle mit dem nordöstlich angelegten Rosengarten in Verbindung. Die westliche Baugruppe wird von Wirtschaftsräumen eingenommen. Sie enthält drei Höfe, einen zur Einfahrt für die Lieferanten und das Personal sowie zwei kleinere, vertieft angelegte. Sämtliche Baulichkeiten



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

SCHLOSZ CECILIENHOF: GROSZER EHRENHOF MIT EINFAHRT



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — SCHLOSZ CECILIENHOF: ROSENGARTEN



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: VORHALLE

stehen miteinander durch Galerien und Gänge in Verbindung.

Wie die Ausgestaltung und Anordnung der Räume bis ins kleinste durchdacht ist und wie trefflich und dabei doch mit scheinbarer Einfachheit und Selbstverständlichkeit die im einzelnen zusammengehörigen Teile ineinander greifen, wird besonders an dieser Wirtschaftsgruppe klar. Schon rein äußerlich ist sie gewissermaßen als untergeordneter Bauteil gekennzeichnet, dadurch, daß sie um ein Stockwerk niedriger gehalten ist — wenigstens soweit sie sich aus dem Mittelbau frei heraushebt. Auf der Nord- und Westseite liegen die Zimmer für Aufbewahrung und Instandhaltung von Porzellan, Silber und Weißzeug sowie im Süden mehrere Diener- und Lagerräume. Ein Reich für sich bilden wiederum die mit H-förmigem Grundriß ineinander greifenden Gelasse, die für den Küchenchef und seine Untergebenen für Aufbewahrung und Zubereitung der Eßvorräte sowie für zwei Eßzimmer des Personals eingerichtet sind. Mit der einen Längsseite liegen sie im angrenzenden Hauptbau, die übrigen entwickeln sich frei heraus und begrenzen die beiden kleinen, vertieften Wirtschaftshöfe. Ganz besonders geschickt ist die Anrichte angelegt, die Verbindung zwischen dem, zu äußerst der Wohnräume liegenden, großen Speisesaal und den Wirtschaftsräumen. Sie bildet gewissermaßen den Sammelpunkt für die getrennt laufenden Zugänge aus dem Silbertresor und den Porzellankammern, sowie drittens, besonders dicht abgeschlossen zur Verhütung des Eindringens von Küchengerüchen, für die Ausgabe der fertigen Speisen.

Aeußerst sinnreich erweisen sich auch die einzelnen, vertieft angelegten Hofteile. Wir sehen es an der Nordwestecke des Ehrenhofes. Es galt dort, in unmittelbarer Nachbarschaft der Vorhalle nebst Garderobe und des großen Speisesaales für die notwendige Dienerschaft Raum zu schaffen. Schultze-Naumburg erreichte dies durch Tieferlegung des Hofes, indem er so statt der früher üblichen unschönen Souterrains ein vollwertiges Untergeschoß gewann.

Auch im übrigen sind die Räumlichkeiten, die aus besonderen Gründen in naher Wechselbeziehung stehen sollten, äußerst glücklich



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — SCHLOSZ CECILIENHOF: GROSZE HALLE



PROF. JOSEF WACKERLE-MÜNCHEN GESCHNITZTE SUPRAPORTE IM SALON

vereinigt; so stehen z. B. die Wohnräume der Kronprinzessin im nordöstlichen Erdgeschosse des Hauptbaues in enger Verbindung mit den südlich sich anschließenden, für nahen Verwandtenbesuch bestimmten Räumen. Nicht weit voneinander liegen auch im darüberliegenden Stockwerk die Schlafräume des Kronprinzenpaares von der für die Prinzenkinder bestimmten Zimmerflucht. Eng ist ebenfalls die Verbindung zwischen den Ankleideräumen der Herrschaften und ihren umfangreichen Garderoberäumen.

Andererseits macht sich in der Lagerung der Wohn- und Schlafzimmer der Hofdamen und des Adjutanten, des Gouverneurs und der anderen Mitglieder des Hofdienstes und der Prinzenerziehung der Grundsatz geltend, bei aller bequemen Verbindung über die überall laufenden Gänge eine gewisse räumliche Trennung von den Gemächern der Hohen Herrschaften und der Prinzenkinder herzustellen.

Im oberen Stockwerk auf der äußersten Ost- und Südostecke des Gesamtbaues befinden sich die Zimmer der heranwachsenden Kinder des Kronprinzenpaares. Sie haben absichtlich keine größere Ausdehnung erhalten, weil die Prinzen nur bis zu einem gewissen Alter in nächster Nähe der Eltern ihre Erziehung erhalten sollen. Die Schlaf- und Ankleideräume des Kronprinzenpaares liegen in der Nordostecke des oberen Hauptbaues. Aus einem dazwischen gelegenen kleinen Kabinett der Kronprinzessin führt eine Sondertreppe in ein zweites ihr gehöriges Kabinett herab, das als Geschenk des Norddeutschen Lloyds kabinenartig von Prof. Troost ausgebaut ist. Dieses kleine, eigenartige Gemach leitet über in die zusammenhängende Reihe der an der Nordfront des Mittelquadrates gelegenen stattlichen Wohnräume des Kronprinzenpaares. Zunächst dem kleinen Kabinett an der Nordostecke liegt das mahagonigetäfelte Schreibzimmer der Kronprinzessin. Von ihrem großen Arbeitstisch in dem achteckigen Erker aus kann die Hohe Frau bequem den ganzen Raum überschauen, hat auch den Blick frei in den nebenanliegenden großen Salon und ebenso über den Garten hinweg zur Spielstätte ihrer Kinder. Der fünffenstrige Salon nebenan ist ebenso, wie die folgenden Räume, nordwärts gerichtet nach den Ufern des Jungfernsees. Bei seiner bedeutenden Länge hätte er zu niedrig wirken müssen. Um das zu vermeiden, zog Schultze-Naumburg an beiden Enden die Decke um ein beträchtliches Stück herab und verwendete das heruntergeführte Deckenstück beiderseits als Architrav für je zwei an den Saalenden aufgeführte Säulen. Der Salon ist ganz hell und festlich gehalten. Bemerkenswert an der Innenausstattung sind noch die von Professor Wackerle in Holz ausgeführten Musikembleme, die als Supraporten dienen sowie die ebenfalls von ihm geschnitzten, elfenbeingetönten, vertikalen Heizverkleidungen an den Fenstern. Aus dem Salon gelangt man in die sehr stattliche, 26 m lange und 12 m hohe Halle, die durch beide Geschosse geht und weit hinauf getäfelt ist, mit bequemen Möbeln aus der Renaissance- und Barockzeit und dem zum Verweilen besonders einladenden Raum vor dem großen Kamine. Neben der Verbindungstür



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

SCHLOSZ CECILIENHOF: SALON DER KRONPRINZESSIN



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: BIBLIOTHEK DES KRONPRINZEN

zur Vorhalle führt die wundervolle, breite, in Danziger Barock geschnitzte und von der Stadt Danzig geschenkte Treppe hinauf zu einer Empore als Ueberleitung zu den oberen Gemächern. Unmittelbar an die Halle schließt sich das Arbeitszimmer des Kronprinzen an mit origineller schachbrettartiger Holzgitterdecke, bei dem eine vorhandene Wandtäfelung verwendet wurde, und weiterhin die Bibliothek mit ausgedehnten eingelassenen Büchergestellen. Als letztes Gemach in der Flucht liegt der freundlich-lustige, mit Blumen- und Vögelstücken und einer Kuppeldecke ausgestattete Frühstücksraum, der für 12 Personen ausreicht. Eigenartig erscheint der innere, achteckige Ausbau bei äußerem, viereckigem Grundriß. Von dem Frühstückszimmer und zugleich von der Galerie zugänglich ist der große, dunkel und schwer getäfelte Speisesaal, in dem für 50 Personen gedeckt werden kann. Ein schwerer, holzgeschnitzter Renaissancekamin nimmt die Mitte der Schmalseite ein. Die indirekte Beleuchtung verleiht dem Raum einen ganz eigenen Reiz. Mit dem Speisesaal steht die darüber gelegene, den gleichen Umfang aufweisende Marschalltafel durch einen breiten Treppenaufgang in mittelbarer Verbindung, so daß sie im Verein mit den daran stoßenden, noch nicht ausgebauten, oberen Gemächern für etwaige inoffizielle Festlichkeiten den nötigen Raum bieten.

Gärtnerische Anlagen sind um die nördlichen Teile des Gesamtbaues gelegt: ein Rosenparterre erstreckt sich vor dem Prinzenbau, und auch aus dem großen Speisesaal gelangt man über eine vorgebaute Loggia in einen architektonisch ausgestalteten Garten. Steinerne Treppen führen dann von diesen Gartenanlagen in den Park, der langsam zu dem Ufer des Jungfernsees abfällt. H. STRAUBE



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: BIBLIOTHEK DES KRONPRINZEN

WIRTSCHAFTSHEIMSTÄTTEN UND DAS LANDWIRTSCHAFTLICHE SIEDLUNGSWESEN

Das Zeitalter der Industriezentralisierung und Mietskaserne scheint nach den herrschenden Bewegungen von einem idealeren Lebensziel verdrängt zu werden.

Die großgewerblichen Betriebe suchen neuerdings wieder Anschluß an die Natur, an die Lagerstätten ihrer Rohmaterialien, ziehen demzufolge auf das flache Land, die nach gleichem Ziele strebenden Menschen mit sich reißend. Des Städters Sehnsucht nach einer Wohnung in Gottes freier Natur ist aber kein schwächliches Sehnen nach den Schäferspielen des 17. Jahrhunderts, sondern die Liebe zum Landleben ist ein Schöpfen neuer Kraft aus dem kernigen Mutterboden, eine Rückkehr zu dem Heimatboden, aus dem er dereinst entsprossen ist. Eine solche Dezentralisation wurde bekanntlich schon in den Friedensjahren angestrebt und der Kampf gegen die Zinskaserne begonnen. Gesundheitliche und sittliche Schädigungen der Bewohner dieser engen Räume gaben die Veranlassung. Von den Insassen wird die gegenwärtige Wohnweise am stärksten verurteilt und als überholt bewiesen, durch die für den Naturgenuß vor den Toren der Städte angelegten und vermehrten Laubensiedelungen.

Das Bedürfnis an Licht und Luft ist einerseits die Triebfeder der Auswanderungen, anderseits konnte durch die Bewirtschaftung dieser angelegten Gärten ein Ausgleich der hohen Kosten für den Lebensunterhalt mit den an pflanzlichen Nährstoffen Selbsterbautem herbeigeführt werden. Man gründete weiter Gartenstädte, erstrebte Wohn- und Selbstversorgungsgelegenheiten auf eigenem Grund und Boden.



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: WOHNZIMMER DES KRONPRINZEN

Wenn man früher einer Verbreitung solcher Heimstätten mit eigenem gärtnerischen Betrieb aus volkswirtschaftlichen Gründen gegenüberstand, so kann man in den gegenwärtigen kriegerischen Zeiten deren Vermehrung nur begrüßen.

Die Bedeutung der Selbstversorgung, der Kleingartenkultur wie der Kleintierfarm wurde von weiteren Volkskreisen mehr und mehr erkannt. Die Folge war, jedes verfügbare Stückchen Erde wurde kultiviert und die Kleintierzucht blühte selbst in den engsten Winkeln der Städte. Im Innern der Baublöcke werden aber die zahlreichen Stallbauten infolge ihrer unzweckmäßigen Anordnung und Ausdünstungen von den Nachbarn als lästig empfunden. Hinsichtlich „Volksgesundheit und Volksernährung der Zukunft“ geben diese unerquicklichen Zustände zu ernstlichen Besorgnissen Veranlassung und führen zur Ueberzeugung, daß zur inneren Gesundung unseres Volkes von den Leiden der Zeit nicht nur die Verbesserung der Wohnverhältnisse gehört, sondern auch eine durchgreifende Innenkolonisation.

Neben diese zeitgemäße Forderung tritt die der vaterländischen Dankesschuld entsprungene Fürsorge für unsere Krieger und Kriegsbeschädigten.

Durch die überall eingeleiteten Maßnahmen



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: GALERIE

soll den Zurückgekehrten ein Teil des von ihnen verteidigten deutschen Bodens zu eigen gegeben, weiter sollen sie vor einer Wohnungsnot durch Erstellung zweckentsprechender Heimstätten bewahrt werden. Ländliche Gebiete wurden für diese Zwecke gesichert oder in Aussicht genommen. Bei weiträumiger Bebauung und Zuweisung größerer Gartenplätze wird es möglich sein, schon von vornherein neugegründete Hausstände von der Lebensmittelsorge wie vor Krankheitskeimen zu bewahren. Kriegsbeschädigte, welche in industriellen Betrieben nicht mehr verwendet werden können, finden in solchen auf Bewirtschaftung des Landes beruhenden Siedelungen ein neues Arbeitsfeld. Kleintierfarmen, Gemüse- oder Blumenzucht verschaffen ihnen und ihren Familien einen gesicherten Lebensunterhalt.

Unsere gesamte heutige Stadtbevölkerung hat nach all diesem an der Planung von gärtnerischen wie landwirtschaftlichen Niederlassungen ein Lebensinteresse; zur Lösung der brennenden Zeitfragen ist aber für die bauende Zukunft von Wichtigkeit, alles geeignete Material zu sammeln. Als Siedelungsplatz käme ein Gelände in nicht allzuweiter Entfernung vom Weichbilde einer Stadt in Frage, welches einen fruchtbaren, wenig steinhaltigen Untergrund hat. Mit geringen Kosten muß es ent-



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: MARSCHALLSTAFEL

wässert und mit Durchgangsstraßen, Wasser- wie elektrischer Stromleitung in Verbindung gesetzt werden können. Grund und Boden wird den Siedlern je nach Wunsch und Größe abgegeben, für Zwergbetriebe ½ ha Grundfläche, Handwerker- oder Parzellenbetriebe von ½—2 ha Grundfläche, kleinbäuerliche Betriebe von 2—10 ha Grundfläche, mittel- und großbäuerliche Betriebe von 10—100 ha Grundfläche. Was nun in erster Linie die Geländeerschließung betrifft, so scheint es nicht ratsam, bezüglich der Anlage einer neuzeitlichen Siedelung ein bestimmtes Schema im Anschluß an die überlieferten Dorfformen, Ringdörfer, Straßen- oder Reihendörfer aufzustellen. Die Geländeaufteilung richtet sich einerseits nach den örtlichen Verhältnissen, unter Beachtung und Erhaltung der landschaftlichen Schönheiten wie der völkischen Eigenarten, andererseits nach der Zweckbestimmung der Siedelung, ob diese für Wohn- oder Wirtschaftsheimstätten geplant ist.

Heimstättnerstellen für Industriearbeiter, welche Gartenbau und Kleintierzucht nur zur Befriedigung der eigenen Küchenbedürfnisse betreiben, beanspruchen bei Bebauung der Straßenseiten 70—80 m tiefe Baublöcke, wobei die Gartenplätze an einen 2 m breiten Wirtschaftsweg angrenzen, welcher den Block in der Mitte (Längsrichtung) durchschneidet. Stallbauten liegen bei Reihenbauweise an diesem Weg. Die Größe der Wirtschaftsheimstätten bezw. die rationelle Bewirtschaftung dieser auf genossenschaftlichem Wege bedingt für etwa zwölf Siedlerstellen eine Blockgröße 380/500 m. Das Haus steht an der Straße im eingezäunten 90 m tiefen „Garten", das uneingezäunte „Feld" ist ein Teil des großen Ackerplanes. Dieser Ackerplan, welcher also die 12 Felder der 12 Siedlerstellen umfaßt, wird von dem gemeinschaftlichen Feldweg aus erreicht, mit den landwirtschaftlichen Maschinen jeder Art von den genossenschaftlichen Arbeitern bestellt. Größere Betriebe beanspruchen meistens einen Baublock in der zuletzt geschilderten Größe für sich und liegen bei den landwirtschaftlichen Nebenbetrieben wie Konservenfabriken, Kartoffeltrocknungsanlagen, Molkereien usw. am Rande der Siedelung. Der große Siedelungsplatz wird also



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — SCHLOSZ CECILIENHOF: SPEISEZIMMER



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SCHLOSZ CECILIENHOF: FRÜHSTÜCKSZIMMER

für die verschiedenen Siedelungsgruppen nach einem wohldurchgearbeiteten Bebauungsplan zerteilt und dadurch der willkürlichen Ansiedelung im Zusammenhang mit einer Bauordnung entgegengetreten. Als örtliche Sonderbestimmungen gehören der Hausbautätigkeit bei künstlerischer, zweckbilligender Ueberwachung für den Zusammenhalt der einzelnen Typen zum Gleichklang der Bauformen einer Straße Richtlinien, hinsichtlich Gebäudestellung, Geschoßzahl, Mindestgrößen der Wohn- und Stallgrundflächen.

Aus dorfbaukünstlerischen, gesundheitlichen und konstruktiven Gründen sind solche Maßnahmen notwendig, aber in den bestehenden Verfassungen sind die verschiedenen Landesbauordnungen — fast ohne Ausnahme — für die Erreichung guter Ziele ungeeignet. Meistens wurden diese für städtische Verhältnisse, d. h. für den Hochbau zugeschnitten, starr, schwerfällig, unbeweglich und nicht entwicklungsfähig.

Bekanntlich unterliegen die Auffassungen über Wohnungshygiene den veränderlichen Meinungen der Aerzte, die technischen Erfahrungen über Baustoffe und Konstruktionen bringen neue Verwendungs- und Ausnützungsmöglichkeiten, die Betriebseinteilung stellt an die Bauten und an die Verteilung der Räume andere Anforderungen. Mit diesen Bewegungen haben die baupolizeilichen Bestimmungen bisher nicht Schritt gehalten. Vor allem sind nach dem Kriege durch die Bauordnungen zur Ermöglichung einer sparsamen Bauweise wohlfeile Ersatzbaustoffe in größerem Umfange freizugeben, Breiten untergeordneter Wege mit Rücksicht auf die geringen Höhen der Anbauten bis auf ein Mindestmaß von 5 m einzuschränken, die baufreien Flächen jedoch zu vergrößern.

Als Grundsatz gilt bei der Errichtung von ländlichen Bauten, den Bewohnern räumlich ausreichende Behausungen entsprechend ihrer Lebensweise und sozialen Stellung zu schaffen, die Bauten oder Bauteile für den landwirtschaftlichen Betrieb zweckmäßig und so knapp als möglich anzulegen. Vom hygienischen Standpunkte aus ist hinsichtlich der Lage der Räume zu den Himmelsrichtungen empfehlenswert, die Wohnräume nach Süden und Osten, Küchen und Vorratskammern nach Norden anzuordnen. Rindvieh-, Federvieh- und Schweineställe liegen mit ihrer Hauptfront am besten nach Osten und Südosten. Die Scheune als besonderes Bauwerk kehrt man zweckmäßig der Wetterseite zu. Bei der Anlage des Stalles ist auf die Beseitigung des Düngers besonders zu achten. Eine schnelle Beräumung der Ställe schließt unangenehme Ausdünstungen aus, eine sorgsam ausgestattete Düngerstätte kann für den Landwirt eine Goldgrube sein. Mechanische Einrichtungen in Stall und Scheune machen sich bei den kleinsten Betrieben bald bezahlt.

Anforderungen, welche ein größerer Wirtschaftsbetrieb an die Gebäude stellt, sind abhängig erstens von dem Feldsystem, zweitens von der Feldbestellung, ob diese wie bei den Zwergbetrieben auf dem genossenschaftlichen Wege geschieht oder von dem Einzelnen mit Pferden bezw. Zugkühen bewerkstelligt wird. Für den Hausbau heißt dies, ist Bansenraum notwendig, wird ein kleinerer oder größerer Stallraum vorzusehen sein? Landessitte, Betriebsart oder Größe der Siedlerstätten ziehen also eine Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Bauanlagen nach sich.

Ebenso verhält es sich bei Bemessung der einzelnen Räume. Arbeiterheimstätten mit wenigstens ½ Morgen Gartenland erfordern eine geräumige Wohnküche mit lüftbarer Vorratskammer, anschließendem Planschraum mit Waschkessel, zwei genügend große Schlafräume, einen Stallraum für eine Kuh oder zwei Ziegen, zwei Schweine oder Federvieh. Das Erdgeschoß umfaßt die Wohnküche, den Hauptraum, in dem sich das häusliche Leben abspielt, das Elternschlafzimmer und den Stall; das Dachgeschoß die zweite Schlafkammer, den Trocken- und den Futterraum. Die überbaute Fläche ist 70 qm. Eine Trennung von Wohnraum und Küche bezw. die erstrebenswerte gänzliche Abtrennung der menschlichen Wohnung von dem Stall durch Einschaltung einer Tenne (Schuppen) führt entweder zum langgestreckten, winkelförmigen oder getrennten Hausgrundriß von 80 qm Fläche. Dieser Haustyp, aus Billigkeitsgründen als Doppelgebäude errichtet, stellt jedoch nur dann eine brauchbare Lösung dar, wenn das Stallgebäude hinter dem Wohnhause oder seitlich von diesem liegt und durch einen genügend großen Hof getrennt ist.

Das Haus des kleinbäuerlichen Anwesens, beispielsweise für 2,5 ha Grundbesitz, setzt sich aus sechs Erdgeschoßräumen zusammen, nämlich aus der großen Wohnstube, Kammer, Küche, Keller, Stall und Scheune. Diese Haupträume überdecken einschließlich den Nebenräumen eine Fläche von 120 qm. Je nach Landessitte können Stall und Scheune, vom Wohnhaus getrennt, unter einem schützenden Dache liegen, verbunden mit dem Hause durch einen überdeckten Gang, welchem die kleinen Kohlen- und Holzlager angegliedert sind. Die Unterbringung all der genannten Betriebsräume läßt sich nach süddeutschem Muster auch unter

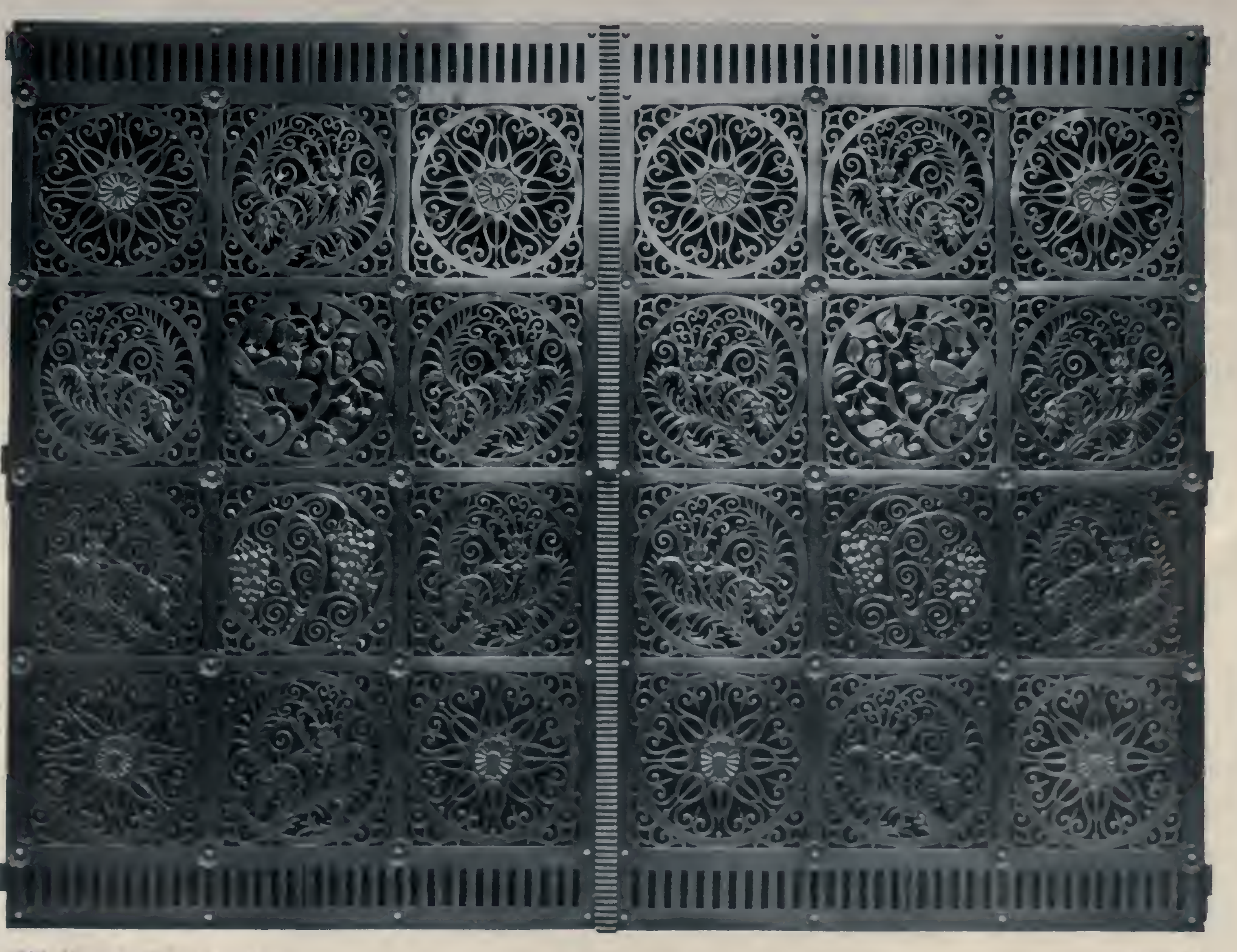
einem Dache vereinigen. Der Grundriß ist ein geschlossenes Rechteck, am Nordgiebel liegen die Stallräume mit anschließender Futtertenne, am Südgiebel die Wohnräume, zwischen diesen Teilen, von Osten und Westen belichtet, die Küche, der Geräteraum und die Treppenanlage.

Für das neuzuformende Haus eines Kleinfarmers, das gleich zweckmäßig für Gartenbau und Tierzucht als Wirtschaftsheimstätte eingerichtet sein soll, ist das zuletzt beschriebene Haus ein gutes Vorbild. Der Dachfirst des Hauses läuft parallel mit der Straße; die das Haus in einen Wohn- und in einen Stallteil zerteilende Diele (Tenne) liegt zu diesem senkrecht. Eine große Wohnküche, Wohnstube, Schlafzimmer und Schlafkammer liegen diesseits der Diele, der Jungvieh- und Kuhstall, Schweinestall mit darüberliegendem Hühnerbrutraum, ein Entenstall und ein Schuppen jenseits. Im Dachraum sind noch zwei Bodenstuben, die Räucherkammer; über der Diele, den Ställen und dem Schuppen wird zweckmäßig der Futterboden und ein Gelaß für die Körnerfrüchte angeordnet. Die Diele ist bei diesem Haustyp die Seele der Anlage. Hier wird wie in dem alten niedersächsischen Bauernhaus auf dem Fleet das geschäftliche Leben abgewickelt, hier wird an der Hobelbank gebastelt und gezimmert, das Futter für die Tiere zubereitet und von hier aus durch die über den Krippen angebrachten Futterklappen vorgeschüttet. Die 180 qm große, bebaute Fläche ist zum Teil für die Lagerung von Hackfrüchten und Getränken unterkellert. In dem ungefähr zwei Morgen großen eingezäunten Gartenteil liegt das Haus, vor den Wohnstuben der Ziergarten, neben den Ställen das Gehege, der Hof mit dem anschließenden Obstgarten hinter dem Hause. Hier schließt sich das zur Siedlerstelle gehörige, drei Morgen große, uneingefriedigte Feld an. Bei etwas größeren Betrieben (7—15 ha) wird es im allgemeinen vorteilhaft sein, für die Erntevorräte eine Scheune als selbständiges Gebäude seitwärts von dem Wohn- und Stallgebäude zu errichten.

Gebäulichkeiten für Mittel- oder großbäuerliche Betriebe werden entsprechend ihrer Zweckbestimmung meistens nur als selbständige Bauten erstellt. Vorteilhaft für den Betrieb können die einzelnen Gebäude durch zweckdienliche Räume miteinander verbunden



PROF. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG ∍ SCHLOSZ CECILIENHOF: TURM D. WIRTSCHAFTSGEBÄUDES



PROF. RICHARD BERNDL-MÜNCHEN

Ausführung: Steinicken & Lohr, München

KAMINGITTER

werden. Auch in neuester Zeit wird noch bei diesen größeren Bauaufgaben an das alte fränkische Gehöft angeknüpft. Wohnhaus, Stall mit Düngerstätte, Scheune, Wagenschuppen und der Torbau umschließen einen ungefähr quadratischen Hof, auf dessen Mitte ein Taubenhaus mit dem Hundezwinger steht.

Das Wohnhaus ist für seine Zwecke geräumiger, hat Stuben für die Familie, von diesem getrennt, Räume für das Gesinde. An die Wirtschaftsküche gliedert sich eine Futterküche an, welche mit dem Stallraum verbunden ist. Auf den Dachböden über den Ställen liegen die Futtervorräte, über den Wagenremisen sind Getreideschüttböden angeordnet.

Der Aufbau der Gebäude richtet sich, wie der Grundriß, nach den Gebräuchen dieser oder jener Gegend, nach der Umgebung. Meistens bleibt die Geschoßzahl auf das Erd- und Obergeschoß beschränkt, in Ausnahmefällen wird das folgende Dach des Wohnhauses voll ausgebaut. Durch ein ausgebautes Dachgeschoß bekommt das Gesicht der Dorfstraße immer städtische Züge; es ist daher nicht überflüssig, auf das sogenannte Straßenbild etwas näher einzugehen.

Anstatt des wilden Durcheinanders verschiedener Haushöhen, Auf- und Vorbauten, von Farbenkontrasten der Wandflächen strebt man heute nach einem ruhigen, einheitlichen, geschlossenen Bild. Keinesfalls sollte zur Erzielung dieses einheitlichen Straßenbildes aber



PROF. RICHARD BERNDL-MÜNCHEN — OFENGITTER
Ausführung: Kunstschlosserei Wilhelm Fritsch, München

die Schablone herangezogen, nicht für diese oder jene Straße beispielsweise das Giebelhaus oder das Haus mit dem flachen Dach gedankenlos vorgeschrieben werden. Trotz gleichartigen, den gleichen Bedürfnissen dienenden Hausformen, können durch kleine Verschiebungen der Häuser in der Straßenflucht Abwechslungen erzielt werden.

Der Empfindung des reifen Baukünstlers sollte es überlassen sein, die dorfmäßige Straßenwirkung durch rhythmische Anordnung von Häusern mit Giebel-, Walm- oder flachen Dächern zu schaffen.

Durch geordnete Anpflanzung von Pappeln oder anderen geeigneten Baumarten erfahren die an sich gleichen Baukörper in dem Straßenzug eine wirkungsvolle Belebung. An verkehrstechnisch bedingten Straßenverbreiiungen kann durch besondere Zusammenfassung der umliegenden Bauten ein „Dorfplatz" ohne besondere Mittel entstehen; ebenso wird durch eine geschickte Führung der Straße bei Ueberwindung von Geländeunterschieden oftmals ein recht reizvoller Durchblick geschaffen. Der Abschluß der Hofstellen gegen die Straße ist einheitlich in schlichter Formgestaltung aufzubauen. Zur Einfriedigung werden Hecken oder mit Schlingpflanzen durchwachsene Holzzäune gewählt; Buchen- und Taxuspflanzen können durch regelmäßigen Beschnitt gleichmäßig dicht, gleich hoch und in einer architektonischen Gliederung als natürlicher Zaun erhalten werden.

Hinter dem Zaun liegt der Garten. Der Hausgarten als solcher ist mit der Wohnung in engster Verbindung nach den Gesetzen der Raumgestaltung anzulegen. Wieder die Laubwände geben hier am besten das Raumgebilde, ungeteilte Rasenflächen den Fußboden. Der feste Tisch und die Bänke unter dem Nußbaum, in der Laube verkörpern ein Heimgefühl im Garten, die Ruhe des Feierabends, den Sonntagsfrieden. Der plattenbelegte Weg führt durch Buchsbaum eingefaßte Rabatten zum Gartenhaus. Als geistiger Mittelpunkt des Gartens sei dieses einfach und anspruchslos. Je nach Geschmack und Farbenschattierung werden früh- und sommerblühende Ziersträucher zusammengestellt, neben Nutzpflanzen, wie Mohn- und starkriechenden Arzneipflanzen, alles geordnet nach Farbe und Kulturperioden. Das an den Stall angeschlossene Gehege ist der Auslauf- und Weideplatz für die Tiere. Der umfriedigte Wirtschaftsgarten ist der Länge nach mit einem befahrbaren Weg zu durchziehen. Beerenobst, Spargel, Rhabarber werden dem Gebäude am nächsten angepflanzt, gemischte Grünfutterkräuter für die Tiere, Kernobstbäume, Stauden und mehrjährige Krautpflanzen sind auf die übrige Fläche verteilt.

Was die Baustoffe im besonderen betrifft, so ist es in ästhetischer wie praktischer Hinsicht wünschenswert, daß für Wirtschaftssiedelungen jeder Baustoff Verwendung findet, der bodenständig, dauerhaft, anpassungsfähig und preiswert ist. Bei der Auswahl entscheidet ein gesundes sachliches Empfinden; die einheitliche Verwendung der gewählten Werkstoffe ist im Interesse einer harmonischen und großzügigen Wirkung der Siedelung zu wünschen.

In unserer gegenwärtigen material- und leutearmen Zeit muß neben schlichter Formgebung hauptsächlich auf die Vereinfachung und Verbilligung der Konstruktionen, Typisierung von Bauteilen und Ausstattungsgegenständen geachtet werden.

Auch der Hausrat sei wie das Haus ländlich und frei von städtischen Zutaten. Es handelt sich hier gleichfalls darum, zur Einfachheit und Gediegenheit zurückzukehren. Der Schrank, die Bettstelle, der Stuhl soll nicht nur einen sachgemäßen, formschönen Aufbau zeigen, sondern auch den Ausmaßen nach für seinen Zweck bezw. für den betreffenden Raum geschaffen sein. Die einzelnen Möbelstücke brauchen aber nicht wie bisher in der Formhaltung dem Raume nach verschieden zu sein, im Gegenteil, der Schrank der Schlafstube muß auch in die Wohnstube gestellt werden können, ohne dort zu stören. Die Gebrauchsgegenstände seien frei von unnützen und störendem Zierat, handlich schön und zur Ausschmückung unserer Räume wähle man Landschaftsbilder oder solche aus der deutschen Geschichts- und Sagenwelt. Lernen die Siedler so gute Qualitätsarbeit wieder zu schätzen, so wird dies von selbst zu einer Wiederbelebung, einem Aufschwung der Volkskunst führen und in den nach einem deutschen Frieden entstehenden Ansiedelungen den gesunden Wurzeln unseres Volkstums neue Nahrung geben.

ARCH. OTTO WULLE, D.W.B.



DAGOBERT PECHE-WIEN — SILBERNE DOSEN MIT MOOSACHAT
Ausführung: Wiener Werkstätte

ORNAMENT UND FORM

ZU DEN ARBEITEN DER WIENER WERKSTÄTTE

Es war vielleicht immer so, und gewiß ist es im letzten Jahrhundert zum stehenden Brauch geworden, daß man — und nicht nur draußen — unsere künstlerischen Leistungen nach der Anmut ihrer Erscheinung einschätzte, ohne sich auch um ihren Ernst zu kümmern.

Und so ist es auch gekommen, daß man uns — namentlich von reichsdeutscher Seite — ein nettes Sümmchen von allerhand Schau- und Schmuckfähigkeiten zugebilligt hat, in dem sich auch nicht eine ursprünglich bildende Gabe vorfindet. Namentlich seit dem Zeitalter Makarts, dem Zeitalter der Feststraßen, Festzüge und Festschaustellungen, ist der „Makartismus" zu einem beliebten und viel mißbrauchten Schlagwort geworden, mit dem man unsere Art erschöpfend zu bezeichnen und abzuurteilen vermeinte. Wir lehnen die Ehre dieses Epitheton ornans ab. Es soll aber mit der sehr oberflächlichen Manier, die ein höchst kompliziertes Kunstwesen mit einer billigen Marke erledigen will, die seine Lebenswurzeln nicht kennt und doch über die Früchte streng zu Gericht sitzt, nicht weiter gestritten werden. Aber auf eine Fehlerquelle mag hingewiesen sein. Das angeführte Urteil ignoriert jede zeitliche Veränderung und hat dazu das eigentümliche, wohlverdiente Mißgeschick, in seinem Ausgangspunkt gründlich fehlzugreifen. Es nimmt ein Zeitalter für ursprünglich und bewegend, das nichts weniger als — mit geringen Ausnahmen — bodenständig und wesentlich gewesen ist. Es setzt, um nur eines zu erwähnen, das Ausstellungswesen der Makartzeit dem gegenwärtigen rundweg gleich und übersieht, daß beide zueinander stehen wie die bühnenhafte Adaptierung zu dem architektonisch bedachten und durchwirkten, alle Künste zu untergeordneter Mitarbeit führenden Gesamtkunstwerk. Es verwechselt Schein und Sein und bringt zwei Dinge, zwei Zeiträume zu gegenseitiger Bedingtheit zusammen, die sich in jeder Hinsicht verhalten wie Nein und Ja.

Unter den aus solchem Boden wuchernden Irrtümern ist jener nicht der geringste, der sich auf die Beziehung von Ornament und Form richtet. Man wird, um klar zu sein, aus dem Begriffe „Ornament" seine flächigen Spielarten vorerst ausschalten und sich auf die Linie beschränken müssen. Und man wird, um überzeugend zu wirken, auf jene Altwiener Zeit zurückgreifen müssen, welche die letzte wirklich wienerische Kunst gegeben hat und über das Intermezzo des Makartismus hinweg mit unserer Gegenwart in fortwirkender Verbindung steht.

Schon im Altwiener Kunstgewerbe spielt das Ornament nicht jene beherrschende Rolle, die man ihm häufig angedichtet hat. Das Fehlurteil konnte nur entstehen, weil man seine Aufmerksamkeit immer wieder auf jene, durch zahllose, immer wiederkehrende Abbildungen bekannten Prachtwerke in den kaiserlichen und aristokratischen Schlössern und Palästen gelenkt hat. Das bürgerliche Handwerk, der bürgerliche Hausrat ist heute noch kaum entdeckt, selbst bei uns nur dürftig gekannt. Und doch liefert gerade er den reinsten und schlichtesten Begriff vom Formwillen und Formvermögen der Zeit. Gewiß ist auch in diesen Stücken die Linie ein führendes rhythmisches Element. Aber sie wird von den Handwerkern doch schon architektonisch verstanden, und sie ist auch





nicht allein da. Gewiß ist der Wiener Schmucktrieb eine wichtige, altheimische Kraft der bildenden Künste, aber er geht neben dem Formtrieb, und in den besten Beispielen verbinden sich beide untrennbar.

Das aber ist der Fortschritt jenes Kunsthandwerkes, das in der Wiener Werkstätte tätig ist, daß es das Verhältnis von Ornament und Form grundsätzlich so regelt, daß das eine aus dem andern, das Ornament aus der Form, nicht umgekehrt, hergeleitet und entwickelt wird. Damit gerät der Schmuck in jene Unterordnung, die ihm zukommt, und wird außerdem nicht mehr äußerliches Anhängsel, sondern lineare oder flächige, immer aber rhythmische Formerscheinung.

Man darf diese leitenden Sätze selbst auf zwei so verschiedenartige Naturen wie jene JOSEF HOFFMANNS und DAGOBERT PECHES anwenden, auf Werke verschiedenen Stoffes — Metall, Papier, Keramik und Elfenbein — auf Stücke verschiedener Bestimmung — Schmuck, Geschirr und Ziersachen — und wird doch das Allgemeine im einzelnen bestätigt finden. Nur daß bei Hoffmann das Ornament des Um- und Inrisses in der architektonisch ersonnenen und durchdrungenen Form völlig aufgeht, sich das eine ins andere unmittelbar und unlöslich umsetzt, während bei Peche die Linie gelegentlich — aber nur dort, wo ihr das gebührt, also etwa im Silber- und Elfenbeinschmuck — zum Selbstzweck wird oder sich auf die Bewegung der Fläche zurückzieht. Man wird sagen dürfen, daß dort die Form, hier das Ornament die Führung hat. Aber die gegenseitige Bedingtheit und als ihr Ergebnis die kompletten Einheiten sind immer da.

Und doch kommt bei Hoffmann alles aus einem dominierenden Bausinn, bei Peche aus einer zeichnerischen Phantasie. Die bewegenden Energieen stehen gegensätzlich zueinander, ihre Vollbringungen nähern sich. Das kann doch nur zustande kommen, weil die hier tätigen Triebkräfte von jenen Gemeinsamkeiten beherrscht werden, die auf eine lebendige



DAGOBERT PECHE ▫ DOSEN, KERAMIK MIT GOLD



DAGOBERT PECHE — DOSEN MIT GOLDVERZIERUNG UND BEMALUNG IN GRÜN UND ROT
Ausführung: Vereinigte Wiener und Gmundener Keramik, Gmunden

Kultur hindeuten. Und die wieder kann nur im wirkenden Ortsgeiste begründet sein.

Allerdings, dieser Ortsgeist ist völlig ein anderer, als man draußen leichtgläubig und folgsam annimmt. Aus dem Produkt allein, das ja auch nur in Ausnahmefällen und in Ausnahmebeispielen über die Grenze geht, ist eine sichere und erschöpfende Erkenntnis nicht zu gewinnen. Denn ein gerechtes Urteil wird sich nicht damit begnügen, zu wissen und zu sagen, wie ein Ding der Kunst ist, sondern warum es so sein muß. Aber das kann nur durch eine eingehende Lebenskenntnis erfahren werden. Heute sind, trotz der engsten, in Kämpfen bewährten und eine größere Zukunft verbürgenden Freundschaften, Wien und Berlin noch zwei fremde Welten. Vielleicht aber ist die Zeit schon reif geworden für den Willen zum ganzen, gegenseitigen Verständnis, ohne das aller Freundschaft der höhere Wert und die fruchtbare Wirkung versagt bleibt. Und auf dem Boden der Kunst ist ein wesentlicher Beitrag für dieses Ziel möglich. Lasset uns mit allem Ernst der Verantwortlichkeit daran arbeiten!

MAX EISLER



DAGOBERT PECHE — SILBERNE DOSE
Ausführung: Wiener Werkstätte

Verantwortlicher Schriftleiter: I. V. P. KIRCHGRABER, München. Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.-G., München





